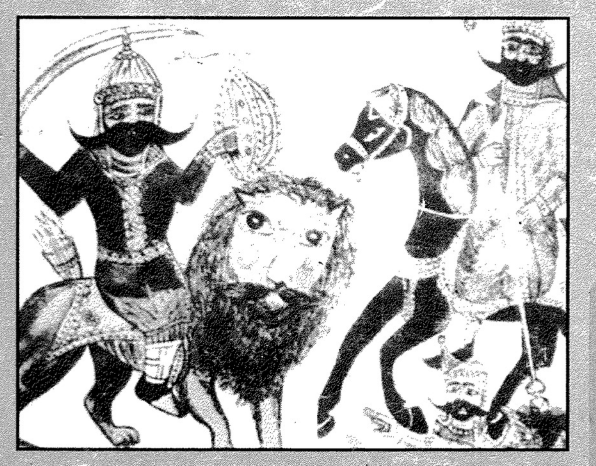


حكايات في الفلكلور المغربي



حسن سليمان

44



اهداءات ٢٠٠٣
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة



كتابات فى الفن الشعبى

محاولة لفهم جذور الفن الشعبى
بمنطقة الشرق الأوسط

نوفمبر ١٩٩٩

• مكتبة الدراسات الشعبية

• سلسلة شهرية

• تعنى بنشر الدراسات المتعلقة بالفولكلور ونشر نصوص وسير الأدب الشعبي

• الهيئة العامة لقصور الثقافة

• كتابات في الفن الشعبي

• الدراسات الشعبية (٤٤)

• لوحة الغلاف: الزير سالم، من الرسوم الشعبية المطبوعة على الورق طبعها محمد أبو طالب، مصر.

• القاهرة نوفمبر ١٩٩٩

• رقم الايداع: ١٧٩٥٥ /٩٩

• شركة الأمل للطباعة والنشر

ت: ٣٩٠٤٠٩٦

• المراسلات:

باسم مدير التحرير على العنوان التالي:
١٦أ شارع أمين سامي قصر العيني
القاهرة - رقم بريدي ١١٥٦١



الإهـــــداء

أعترف بما يدَّعونه من وجود شرخ فى صرحنا الحضارى، لكن هنالك فرقا بين شرخ فى إناء زجاجى، وشرخ فى بنيان حى ينبض.

فإلى القدرة المبدعة فى هذا البلد التى لازالت تمضى مستمرة وتتخطى كل العقبات...

إلى صبى مجهول رأيته فى «خان الخليلى» يدفع إبرته الحادة بمهارة فائقة ليوشِّى بها لوحاً من النحاس.

تصدير

بقلم: د. محمد عبد العزيز مرزوق

أستاذ الآثار الإسلامية

هذه نظرات إلى فنوننا الشعبية، نظرات «فنان» أكثر منها نظرات «مؤرخ للفن»، رؤية فنان يحسن الإمساك بالفرشاة، ويحسن السيطرة على توجيهها سيطرة تامة، ويعرف أسرار الخط عندما يرسمه قائماً أو مستلقياً، دائراً أو متعرجاً، وأسرار فن التكوين وما يتركه فى النفس من آثار شتى، ويعرف كيف يكون الجمع بين شتَّى الأصباغ على اختلاف درجاتها فى تناسق وتآلف وتباين.

وهى ليست نظرات «مؤرخ الفن» همه الأول أن يحدد لكل شكل عصره ولكل زخرف مكانه فى صفحات التاريخ، وأن يتسلسل مع الأشكال والزخارف عبر العصور التاريخية المعروفة بين الباحثين فى تاريخ الفن.

والفرق بين نظرة الفنان «إلى العمل الفنى ونظرة مؤرخ الفن إليه»

يتلخص – فى اعتقادى – فى أن النظرة الأولى تتسم بمحاولة تفسير المدلول النفسى للخط أو الشكل أو الرسم أو اللون، وتسعى إلى الغور فى النفس الإنسانية للتعرف على ما يجيش فى أعماق مبدع العمل الفنى من عواطف شتى ترجمها إلى تلك الخطوط والرسوم والأشكال والألوان، إلى أن أصبحت نمطاً ثابتاً، ودراسة عوامل نمو وتطور ذلك النمط.

أما النظرة الثانية – نظرة مؤرخ الفن – فتقوم أكثر ما تقوم على إبراز الخصائص المشتركة بين الأشكال، والزخارف، والألوان التى سادت فى عصر من العصور التى مرت بالإنسانية.

والمكتبة العربية غنية بنظرات مؤرخى الفن، أو على الأقل نجد فيها هذه النظرات، ولكنها فقيرة فى نظرات الفنانين بل لعلِّى لا أكون مبالغاً إذا قلت أن مثل هذه الدراسة تكاد تكون غير موجودة فى المكتبة العربية، ولست أعرف كتابا بالعربية يسير على النهج الذى سلكه الفنان «حسن سليمان» فى مؤلفه الذى أقدمه للقراء. ومن النادر وجود كتاب بالمكتبة الأجنبية حقق ما حققته هذه الدراسة.

وحسن سليمان اسم قد استقر فى محيطنا الثقافى والفنى وأصبح معروفاً فى منطقة الشرق الأوسط. عالج كذلك فى العديد من المقالات فى مجلات وجرائد مصر والبلدان العربية مشاكل الفن

وموقف الفنان فى المجتمع، طوال ما يزيد على عشرين سنة، إذن فهى رؤية فنان واعٍ بالآثار، وعلاقة البيئة بالإنسان ويدرك مشكلة الخامة وما تفرضه من حدود وما تعطيه من إمكانيات لعملية الإبداع الفنى.

إذ وجَّه عنايته منذ سنوات إلى الفنون الشعبية، وجَّهها إلى ذلك الموضوع الذى أصبحت دراسته ظاهرة بارزة فى شتى أنحاء العالم فى وقتنا الحاضر، مستهدفة إلقاء الأضواء على التفاعل بين الإنسان وبيئته التى عاش فيها، كما تستهدف الكشف عن درجات تطوره خلال آلاف السنين التى عاشها على هذه الأرض، والعوامل التى تحكمت فى هذا التطور.

وفى الحق لقد وفق الفنان حسن سليمان فى إظهار الصلة بين عوامل التاريخ، ونجح فى إبراز ذلك الرباط القوى الذى يربط بين الأعمال الفنية الشعبية عبر العصور المختلفة، وكشف عن القيم الجمالية التى تتجلى مستمرة فيما وصل إلينا من مخلفات العصور الماضية فى تاريخ مصر الطويل، ومن هنا تنبع أهمية هذا الكتاب للذين يدرسون تراثنا الأثرى فى شتى عصوره، وللذين يعدون أنفسهم لكى يكونوا من الفنانين، ولغير هؤلاء وهؤلاء ممن تمس أعمالهم وأبحاثهم من قريب أو بعيد فنوننا الشعبية.

وبعد.. فنحن أمام دراسة تتسم بالموضوعية وبالفهم الصحيح لأصول فنوننا الشعبية، وأمام فنان يرى الأشياء ويحللها ويعطى منها صورة صادقة وأمينة.

والله أسأل أن يجد قرّاء هذا الكتاب من المتعة الذهنية واللذة الروحية ما وجدته يوم قرأت مخطوطه وتأملت فى صوره وأشكاله.

محمد عبد العزيز مرزوق

مقدمة

يختلف الأمر هنا عن المنهج الأكاديمى المتبع، حين يحدد الباحث موضوعه ويحصر مراجعه، ثم يبدأ فى العمل.. هنا يواجه القارىء وجهة نظر أعرضها ببساطة، كانت حصيلة معايشة طويلة للموضوع وبحث واطلاع استمر حتى أصبح من العسير تحديد كيف تبلورت فكرة ما، ووصلت إلى درجة الاقتناع.

وكان فى الاستطاعة تحديد الكثير من المراجع، ولكننا ابتعدنا عن ذلك، لأننا لا نرى ثمة فائدة من هذا، فهدف البحث هو تحديد ماهية الفن الشعبى كما تبدو من النظرة الأولى لتلقائية الحس، والبحث عن الماهية شىء يرتبط بذات الإنسان.

وقد جرت العادة فى السنوات الأخيرة أن يزحم بعض الكتّاب مؤخرة كتبهم بعشرات من المراجع، كنوع من الدعاية التجارية، ثم نفاجأ بعدئذ أن نرى الأسطر المكتوبة لا علاقة لها بأى مرجع من المراجع المذكورة. كذلك أحياناً ما نجد بعض الكتاب الأجانب

يحدوهم التعصب فى كتابتهم عن المنطقة أو ينقصهم الحس العميق لاختلاف سيكلوجية قاطنها عن الرجل الغربى فيغمطون المنطقة حقها، أو يمجدون حضارة كريت على حساب حضارات الشرق الأوسط كما فعل أرنولد هاوزر.. أو يقلبون الحقائق فى زيف، فيصرون على أن الحضارة الإسلامية مرتبطة بالتبعية بالحضارة البيزنطية.

وقد يتبادر إلى الذهن أن هناك نقاطاً لم تنل حقها من البحث والدراسة، ولكن القارىء سوف يكتشف بعد ذلك أنها قفزت إلى السطور فى أكثر من مكان، وقد تجنَّبنا التقسيمات المنهجية والتاريخية، لنواجه الموضوع بحرية بحيث يمضى القارىء عبر سياحة ذهنية رابطاً القيم الجمالية بالعوامل البيئية والتاريخية.

ورغم الحب والانبهار الذى نكنه لباقى حضارات المنطقة التى أعطت الكثير وحملت العبء الحضارى مناصفة مع حضارة وادى النيل فإن الإنسان لا يمكن أن يتجرد من شعوره بالتقصير، فإن علماء التاريخ والباحثين فى الفن يواجهون دائماً نفس الإشكال من أن النماذج التى بقيت لنا من تلك الحضارات ليست كافية، وليست فى وفرة ما احتفظت لنا به مصر.

أما لماذا احتفظت مصر بكثير من آثارها دون باقى المنطقة..

فيُرجع البعض هذا إلى جفاف التربة وجفاف الجو، ولأن مصر نجت من غزوات التتر والمغول المدمرة، على أننا لابد أن نشير هنا إلى عامل الاستمرار الحضارى الطويل الأمد فى مصر. ففى المناطق الأخرى تشتعل حضارات فجأة بسرعة، ثم سرعان ما تخبو.. لكن فى مصر يطالعنا استمرار حضارى لا نجد له مثيلا فى أية بقعة من العالم.

هذا من جانب، ومن جانب آخر ربما كان الحس والإلمام بالحضارة المصرية أقدر على التأثير فى النفس. وأذكر أننى لم أكن جاوزت الخامسة من عمرى حين دخلت أول مقبرة فرعونية، وجمعت بأصابعى أوانى فخارية صغيرة فى شغف من حفائر مقابر الأسرة الرابعة بالجيزة، التى كان يعمل بها خالى الدكتور المرحوم أحمد فخرى حينذاك.

وهنا وأنا أقدم هذا الكتاب، أرى من الواجب أن أقدم الشكر إلى الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق أستاذ الآثار الإسلامية، فلولا إصراره على أن أكمل هذا البحث لمزقت كل ما كتبت، لا عن عدم اقتناع به، ولكن لشعورى بالرهبة أمام الامتداد الحضارى الهائل لهذه المنطقة ولمصر بوجه خاص.

الباب الأول

الفصل الأول

مدخل تاريخى

فى منطقتنا، منطقة الشرق الأوسط، اعتاد الرجل البسيط بعد السير الطويل أن يلجأ إلى ضفاف مياه النيل أو دجلة لطلب الراحة بعد العناء.

وحينما تصهر الشمس الضوء فوق مياه النهر، وترتفع غلالات الماء المختلطة بالغبار، ونشعر بالاختناق، ويكتنفنا إحساس بالضيق.. شىء ما ثقيل يجثم فوق نفوسنا. ومع المساء حينما يعبث نسيم الليل بأوراق الأشجار، وبثوب كل امرأة نشعر بالراحة والسكينة تنساب ثانية إلى نفوسنا. لقد اعتدنا هنا على ضوء لا يمكننا التحديق فيه طويلاً، وعلى شفافية ظلمة ليل لا يمكننا سبر أغوارها.

مثل هذا الحس يختلط بالأصوات الحادة المضنية للحياة الحديثة التى تشدك إليها دون هوادة.. ومع هذا المزج المتضارب فى أعماق الإنسان بين حدة وعنف، وهوادة وحنو، هل يكون فى مقدور الإنسان أن يجد مقاييس ثابتة لكثير من الأمور؟.. إننى أتحدث إلى الطفل الكائن فى أعماقى الذى مازالت لزوجة الطين تلتصق بين أصابعه،

وحبات الرمال تنساب من يده.، إنى أتحدث إلى نفسى، أنا ساكن هذه المنطقة، الملتصق بها، الذى لا تثيره البتة أصوات الطيور الرحالة وهى تنعق فى السماء مبتعدة.

وإن تختلط نصاعة السماء مشتعلة بضوء الظهيرة مع نصاعة جلباب رجل ضرير يرتل، هنا يختلط الماضى مع الحاضر، ويفرض المكان وجوده عليك ويشدك إليه، يثقل خطواتك حتى لا تمضى عبره، ويعتصرك بقوة حتى تُملك القوة على التعبير عن تلك الطاقة الجيَّاشة التى يمتلكها الجنس البشرى.

إنه الصمت العارى لسماء صافية، والصمت العارى لصحراء شاسعة.. والصمت العارى لصفحة مياه ساكنة، والصمت العارى لنبت وليد.. مثل هذا الصمت يدفعك أنت كذلك إلى أن تقف عارياً لتواجه نفسك دون زيف، وألا تكلَّ عن البحث عن الإله فى أعماقك والذى يحيط بك على الدوام، كلحن مفقود فى مقدورك أن تستجمعه وتسترجعه.. أنت الذى أنصتَّ إلى تراتيل كهنة آمون ورع وإلى مزامير داود، وإلى طرق المسامير فى جسد المسيح، وإلى حشرجة المسلمين الأول يرددون «أحد أحد» وهم يستشهدون، ونداؤهم الله أكبر الله أكبر وهم يفتحون العالم القديم لدينهم.

رب أصوات وحركات حولك تملك القوة على أن ترجعك ثانيا إلى بداية الحضارة بالمنطقة: إنها وقع أقدام على الرمال يطاردها فى وهن ظل أسود أمامها ليشدها إلى مجهول.. وشريط أخضر يبرز فجأة أسفل التلال الصفراء التى تضوى بشمس لا تهدأ.. وإذ بوقع أقدام الجسد المضنى توهن قليلا، لكن أمامه فى همس تنسل المياه وقد حفت بها الخضرة.. وأخيراً يرتمى الجسد المحترق وهو يلهث، يدفع رأسه إلى الماء ليعبٌ منه بشفاه شققها الجفاف.

إنه طائر يشق السماء هابطا.. يخفق بجناحيه.. يلف ويدور حول شجرة ثم يحط عليها.. يطلق صرخة ذات دلالة خاصة، ثم يتركها دون عجلة أو لهفة أو فزع.. يطير منخفضا حول الشجرة وكأنه يمسح الأرض تحته بجناحيه. وأخيراً يصعد إلى الشجرة وفى منقاره قشة صغيرة، النواة الأولى لعشه. النواة الأولى لحياة جديدة.

إنه مجداف يصفع المياه مقترباً.. يضرب بشدة فى صراعه الجبار للوصول إلى النهاية.. وأخيراً تسمع حشرجة يد المجداف بجانب القارب، وحفيف أعشاب الشاطىء وهى تفسح مكاناً للوافد الجديد.

هكذا بدأت الحضارة فى تلك المنطقة كطائر حط أخيراً على شجرة بعد كثرة ترحال، وكملاح تائه استكان إلى بر الأمان، وكعابر

لصحراء جرداء اجتاحها فى سلام.. منطقة الشرق الأوسط طبيعة قاسية جدا، ورخوة جدا، ساكنة ومتقلبة، ثرية وفقيرة، تلتقى عليها صحراء لا تصلح للسكنى ومناطق عذبة وخصبة وطبيعة. ويظهر على مسرح الشرق الأوسط نوعان من الإنسان: الأول كافح وعرق وشمخ برأسه، وصارع البيئة حتى جعلها طيِّعة فى يده. وإنسان آخر ظل متوجساً يخشى الأحراش واندفاع الماء والطينة السوداء، فظل يتجول فى الصحراء ويتفيأ ظل صخرة، ويفلسف العدم والأبدية مدركاً أن الكمال مطلق لا يمكن الوصول إليه. الأول صنع حضارة وأرسى الأسس الأولى لتاريخ الإنسانية، والثانى ظل على حافة الحضارة يحاصره فزع مجهول، وهو كأخيه فى المنطقة لا ينقصه الذكاء والشوق إلى المعرفة، لكنه يختلف عنه فى أنه تنقصه المرونة والصبر والقدرة على التحدى الطويل. شوق مطلق ولهفة ظلت تطارد الأول للوصول إلى الكمال بالضبط كما كان يطارده فى البدء الأفق وهو يلهث إلى الوصول إلى الشريط الأخضر بجانب ماء، تارة ينساب فى خرير وأخرى يجتاح كل شىء فى هدير. وظل القلق والفزع يطاردان الثانى فى بحثه عن الإله فى أعماقه وسط شتاء قاس وصيف قاس وزوابع من رمال.

.. وهكذا يختلط نوعان من الإنسان، كما تختلط الرمال بالطينة

السوداء وكما تختلط مياه الأنهار بمياه الأمطار، وكما يختلط الحب بالكره في أعماق ساكن الصحراء، وكما تختلط الطيبة بالعنف في أعماق ساكن السهول.

.. وقد فرض إذن أن تجاور المناطق الزراعية الخصبة المناطق الصحراوية القاحلة بسكانها الرحّل، فتعرضت المناطق الزراعية دوماً لغزو الرعاة، وهجرتهم وهكذا اختلط منهجان من التفكير، ومن الفن، ومن أسلوب الحياة. وعلى مر الزمن ترسب ما ترسب باقيا، وتطور ما تطور متغيرا ليفي باحتياجات وتطور العصور.

وقد يدهش القارىء حين يعلم أن هذه الأحداث والحروب والقلاقل التي حدثت خلال الثلاثين سنة الماضية، ليست بالشيء المستحدث على هذه المنطقة، فهكذا كان حالها من قبل التاريخ الميلادي.

كذلك تحدونا الدهشة والحيرة إزاء غنى المنطقة الحضاري وتعدده، هذه المنطقة التي نحن نسكنها تسمى الشرق الأوسط والأدنى. وكانوا يطلقون على المنحنى الأخضر منها والذي يحتضن صحراء قاحلة في جوفه، كانوا يطلقون عليه أحيانا الهلال الخصيب.. مثل التسمية هذه قبل اكتشاف البترول كان لها أهمية ودلالة، إذ كانت رمزا على غنى هذا الهلال، وتطلع سكان الصحراء إليه باستمرار كجنة مفقودة.

يمتد هذا الهلال من أسفل وادى النيل إلى الخليج الفارسى، أى بوضوح يمتد ضاما حضارة وادى النيل وحضارة نهرى دجلة والفرات وما يحصران بينهما. ومثل هذا القول أبسط بكثير مما تعنيه تسمية الهلال الخصيب. فنظرة واحدة إلى ما كانت عليه هذه الرقعة قديما وفى فترة زمنية تزيد على ألفى سنة قبل الميلاد - تجعلنا على حدود الدهشة لما كانت تحصره المنطقة من مراكز حضارية : أدت أدوارا مختلفة، فقادت وسيطرت أحيانا ثم اندثرت وماتت، لتبعث فيما يجاورها بحضارات جديدة تشع وتسيطر تولد منها حضارات أخرى جديدة.. ومن هذه المراكز كانت : طيبة - منف- أجاريت- تير - جرش - صيدا - أشور- قرقيش - حوران - تينوى - أور - مارى - عكا- بابليون .

وفى الوقت الذى كان فيه هذا الهلال يملك حضارات بلغت قمتها كانت الظلمة - خارج حدوده- تعم العالم، ولم تكن هناك أية دلائل تشير إلى وجود إنسان بلغ مستوى حضارى أو اجتماعى ما. هنا فى نطاق هذا الهلال، وهنا فقد امتد حبل الحضارة وكأنها لآلىء ذات قيمة متساوية نظمت فى عقد واحد، حضارات مضت مستمرة من العصر الحجرى إلى بداية العصر الحديث. وفى الوقت الذى استقرت فى نطاق هذه المنطقة حضارات تجاوزت مراحلها

الكلاسيكية، كانت الظلمة تمعن كلما بعدنا عن هذا الهلال فتتلاشى المعالم الحضارية.. وبدأ سكان ما وراء هذا الهلال فى ذاك الحين كأنهم أطفال يتطلعون إلى من يأخذ بيدهم.

.. وما لبثت أن جاور هذا الهلال حضارات: جيران آخرين مدوا أيديهم ليأخذوا ويعطوا، مثل الحضارة المينيوسية أى «حضارة كريت أو حضارة الصيادين والملاحين».

إلا أن منطقة الشرق الأوسط استمرت محتفظة بقيمها الحضارية، تمنح غيرها وتأخذ عنهم. وحوالى سنة ٢٠٠٠ ق.م كان يجلس على عرش مصر أمنحوتب الأول الذى امتدت سيطرته من النوبة جنوب الشلال الثانى، عبر جبال سيناء إلى أرض كنعان وسوريا، وعلى امتداد ساحل حوض البحر الأبيض المتوسط كانت تهجع آمنة موانى الجنس الفينيقى محتفظة بثرواتها، وبالضبط شمال سوريا وحيث تركيا الآن نشأت دولة الحيثيين القوية، وفى موسوبوتانا بين دجلة والفرات حكم ملوك سومر وآكاد الذين سيطروا على كل الدويلات الصغيرة حولهم من الخليج الفارسى حتى منابع الفرات. أهرامات مصر القوية، ومعابد ميسوبوتانيا المتكتلة الضخمة ظلت كأنها تتأمل الحياة النشطة حولها، من مزارع وحدائق كأكبر ما تكون عليه مزارع وحدائق، مزارع تصدر القمح والخضراوات

والفاكهة، مع القيم الحضارية والفن، إلى ما يجاورها من مناطق.

وفى ذلك الوقت، كانت دياجير الظلمة تعم أوروبا، فى حين كانت هذه البلاد قد انتهت من وضع قوانين ثابتة تحدد مفهوم اللغات كتابة ونطقا، لغات سيطر عليها شعراء فطاحل وكتبة من كبار موظفى البلاط. وكانت شبكة من الطرق تربط ما بين الخليج الفارسى إلى النوبة وإلى أبعد من البحر الأسود وقبرص وكريت. وعلى كل فقد ساعدت الطبيعة على غنى وتقدم المنطقة الحضارى، فالنحاس كانت مناجمه فى سيناء والفضة من مناجم طوروس بآسيا الصغرى والذهب والعاج من النوبة وما بعد النوبة، والصبغة الأرجوانية من الفينيقية على ساحل كنعان، والتوابل من جنوب شبه الجزيرة العربية، والأقمشة الكتانية التى لا مثيل لها من مصر، أما الأوانى الضخمة المزينة بالنقوش العجيبة فمن بابل ومن كريت. كل شىء حتى الملاحم كان ينقل، ويتبارى الناس فى صنعه، وتستعار نماذجه. وكان كل شىء ينتقل من بلد إلى بلد يحمل معه أساطير بلده وملامحها. وتوجد نقوش من الدولة الحديثة ترينا موسيقيين من كنعان بآلاتهم .. وواضح جدا أن أرض كنعان كانت تمد ضفاف النيل ودجلة والفرات بالموسيقيين والراقصات والمغنيات. وقد وجد فى العراق أكثر من نقش تظهر فيه أسرى الموسيقيين من جودة. وتناقلت

أسطورة جلجاميش مع أسطورة إيزيس وأوزوريس بترجمات متعددة من لغات مختلفة.

عمت الطمأنينة حين ذاك المنطقة، وكل شيء بدا مستقرا رغم تشاحن الجيران بعضهم مع البعض من حين لآخر.. وظهرت فجأة قبائل سامية تريد أن تفرض لها وجودا وتسيطر على أجزاء من تلك الأرض بموجات لا تكل من الغزوات، يشنونها كلما لمسوا ضعفا فى جيرانهم، كان اسمهم العمرانيين أى الآتين من الغرب. واستطاعوا بعد جهد أن يضايقوا ملك سومر وآكاد وينتزعوا كيانا لهم فى عهد الملك الشهير حامورابى وهو سادس ملك لسومر وآكاد. من تلك القبائل برزت عائلة إسحاق بن إبراهيم، وكانت وما زالت سبب متاعب لا حصر لها لكل المنطقة.

وفى ذلك الزمن البعيد كانوا فى مصر يطلقون على كل من يقطن وراء وادى النيل بطينته السوداء لفظ أسياتيك. يصفهم المصريون بأنهم «جوالو رمال أو مربو ماشية»، وأن آثار الرمال على صنادلهم وهم لهذا السبب لا يستحقون اهتمام الفراعنة.. وعندما وفدت هذه العائلة أو القبيلة إلى مصر أصبحت هذه التسمية «آثار الرمال على صنادلهم» رمزا لهم، والرسام الذى رسم مقبرة الأمير خمحوتب كان أمينا جدا فى وصفه لقاطنى الرمال بمنتهى الدقة، ولم تفته جزئية

صغيرة، فرسمه يدل على قوة ملاحظة الفنان ورؤيته لهذه العائلة السامية كأنها تتوقف لفترة أثناء الترحال الذى لا ينتهى: تتوقف برجالها ونسائها وأطفالها وحميرها وماعزها وبأسلحتها وآلاتها الموسيقية، ونجد رأس العائلة ينحنى على ماعز وبيده عصا الراعى الصغيرة، تلك العصا التى أصبحت ترمز كاسم لهؤلاء الغرباء الجوالين. ولا يملك المرء إلا أن يبدى الإعجاب لدقة هذا الرسام، فلولا مهارته فى التعبير عن ملابسهم المزركشة بوحدات هندسية زخرفية وخطوط تختلف عن ملابس المصريين التى لا تشغلها الزخارف، ما استطعنا بسهولة أن نميز أصل المؤثرات الزخرفية التى تعبر عن فن الرعاة بتصميماته الهندسية، تلك التصميمات التى بقيت واستمرت كدعائم للفن الشعبى لدى الرجال الفقراء غير القادرين على إقامة حضارة مستقرة، انهم يزينون ممتلكاتهم بقدر المستطاع، رغبة فى إضافة البهجة والسعادة إلى حياة قلقة غير مستقرة، لا تخلو من الريبة والخوف يأتيانها من كل جانب. ألا يذكرنا ذلك بثوب يوسف المتعدد الألوان الذى حُمل إلى يعقوب؟ كذلك لم ينس رسام مقبرة خمحوتب أن يرسمهم وهم يحملون مع زادهم ومائهم آلاتهم الموسيقية المحببة إليهم وهى اللير بأوتاره الثمانية. فتنص التوارة بعد ذلك على أن بعض مزامير داود يجب أن تلعب على ثمانية أوتار.

ورغم ما سببته تلك القبيلة من متاعب وشغب، فانها لم تستطع أن تثبت لها وجودا بالقياس إلى قدرة ساكن هذه المنطقة على الإبداع وعلى العمل وعلى السيطرة على الحياة والتاريخ. لقد استطاع الانسان ساكن هذه المنطقة بتأملاته ومشروعاته التى لا حد لها، أن يكون أول فنان فى العالم وأول عالم وأول مفكر وأول مكتشف وأول مشرع، فظل حتى وقت متقدم يفرض احترام البشرية له عبر مراحل التاريخ قاطبة. وما هذه التلال التى نجدها تتحدى انبساط صحراواتنا بقامتها هنا وهناك سوى بقايا حضارات تراكمت فوق بعضها، إنها بقايا دور ومعابد وأواذن وتماثيل وحلى وأساور ومدن.. جيل وراء جيل يبنى على أطلال أسلافه. وكثيرا ما نكتشف آثار حريق أو نلمس معاول الهدم والحقد. فتعلو المدن والقرى على أطلال غيرها وترتفع على سطح الأرض شيئا فشيئا مع مرور الزمن، ثم سرعان ما تهجر أو تحرق أو تباد، بغزوة طارئة أو اضطهاد مفاجىء، لتصبح تلا تغطيه الرمال.

الفصل الثانى

تحديد ماهيّة شىء

.. يكون لزاما علينا، أمام موضوع كالفنون الشعبية، التفكير فى بساطة وهدوء، وبلا استعراض لحصيلة فكرية، حتى لا نشت أو نضل، فنحن إزاء موضوع تحاصرنا فيه تفسيرات وتقسيمات كثيرة، ومحاولات شتى من مختصين وغير مختصين، تهدف لتحميل فكرة إحياء التراث والفنون الشعبية ما لا طاقة لها به، دون أن يكون وراء ذلك رؤية شاملة، فتارة يفتقد الباحث الإدراك لطبيعة الفن ووظيفته وأخرى يفتقد الوعى بالجانب التاريخى.

فلنرجع إذن القهقرى.. بعيدا إلى البداية.. إلى أسلاف كانوا أصلب منا، حيرتهم الظواهر الطبيعية حولهم، ولم يكن بأيديهم سلاح أو أداة. نقلب الصفحات سريعا تحدونا الرغبة فى أن نحدد للفنون الشعبية خاصة والفن بوجه عام - فى هذه المنطقة - معالم واضحة.

إن هذه المنطقة بأبعادها تختلف عن الكثير من البلدان الأوربية المتمدنة التى لا يتعدى عمر حضارتها سوى بضع مئات من السنين. إننا هنا نواجه حقيقة مخيفة تتمثل فى استمرار حضارى يزيد على

عشرين ألف عام – حضارات شتى وقيم وعقائد لا حصر لها تتلاقى وتتفاعل ثم تنمو مع بساطة الإنسان العريق الذى عاش فى هذه المنطقة من العالم.

منشأ الفن والحضارة.:

وفى موضوعنا هذا ليس من هدفنا أن نبحث أين بدأت الحضارة بالتحديد ولكننا نؤكد أن الإنسان البدائى الذى عاش فى هذه المنطقة قد كون حضارة متقدمة سبق بها غيره فى المناطق الأخرى. وليس المهم كذلك تحديد تاريخ ميلاد هذه الحضارة لأن ما يعنينا هو أن ميلاد الحضارة بدأ من عدم استسلام الإنسانية للبيئة، محاولا السيطرة عليها ومتحديا إياها. ولم ينحصر صراعه حين ذلك، فى مواجهة الحيوانات الثديية التى كانت تنافسه السيطرة على المكان بل امتد إلى تحديه لاندفاع الماء محاولا السيطرة عليه كثروة.

وكما نلاحظ الآن أن لبعض الحيوانات القدرة على التقاط عصا والإمساك بها كذلك استطاع جدودنا أن يفعلوا نفس الشىء ثم اكتشفوا صلاحية العصا فى أغراض أخرى كالدفاع عن النفس، أو ربما لاحظوا أن هناك عصا قد تؤدى أغراضا أكثر من الأخرى، وهنا نشأت لديهم ملكة المقارنة وإدراك العلاقات، تلك الملكة التى يبنى عليها الإبداع الفنى. ومن الواضح أن هذا الإنسان لم يتقبل وضعها

الراهن فحاول التغيير فيها، وعدم الرضا عامل مهم فى تقدم الحضارة.

- ورب صدفة جعلته يضرب حجرين أخدهما بالآخر كما تفعل القرود، ثم استخدم ذكاءه البسيط حينذاك فى تشكيل بعض الأدوات من شظايا الأحجار كى تساعده على شق عالمه المحيط به.

وهكذا بدأت خبرة هذا الإنسان فى صناعة الأدوات والآلات والسيطرة على الخامة.. وإذا بقطعة الحجر التى استصلحها الإنسان مستعملا إياها كسلاح فى يده، إذ بها تصبح رمزا مميزا للعصر الحجرى. ولم يتوصل الإنسان فى ذلك الوقت إلى التعبير، فقط كان مدلول الأشكال والأصوات حوله، يخبره بكل شىء، ويحدد له طمأنينته أو قلقه وخوفه. ثم كان أن تطورت إشاراته الصوتية بعد ذلك معبرة عن الخوف والجوع والعطش والحزن والسرور. فإن رأى قطعان الحيوانات الكبيرة من بعيد، أو سمع لها ضجيجا فر مذعورا، يتصايح لينبه أخوة له. ويطلق على تلك الفترة العصر الحجرى لأن كل أدواتها صنعت تقريبا من الحجر، لكن من الناحية الاجتماعية أطلق عليها علماء الأجناس مرحلة جامع الغذاء، أى من يأخذ ما تهبه له الطبيعة دون تفكير.

فى ذلك الحين تعذر على الإنسان التفرقة بين الموت والحياة لعدم

نضج عقله، ولاهتمامه بالأهم أى القنص والصيد والدفاع عن النفس، وكان الموت أغلب الأحيان نتيجة للافتراس أو القتل أو الضياع.فى مجاهل الغابات والأحراش.

وحشة وظلمة اكتنفت حياة الإنسان إلى أن أوشك على الاقتراب من ذلك الشعاع العظيم الذى كان فى مقدوره أن يبدد تلك الظلمة والذى يتمثل فى الفن، يستلقى الإنسان -مثلا- مكدودا فى مغارته ليلا، فيرى فى مخيلته صورة الحيوانات الثديية الهائلة التى كان يطاردها طوال النهار، أو يسترجع فى ذهنه ملامح تذكره بحيوان من الحيوانات، أو يستوحى فى كتلة بارزة من الصخر أو سحابة مندفعة فى السماء شبيها لحيوان. وهكذا تمت وتبلورت فى عقله فكرة المشابهة تدريجيا. واستمر فى التفكير، وأدرك احتياجه لأن يعمل على زيادة المشابهة، فالتقط الصخرة التى تشبه الحيوان وبدأ يغيرها بيده حتى تصبح أكثر مشابهة، ثم أحس أن فى استطاعته عمل هذه المحاكاة من البداية إلى النهاية. بهذه الطريقة أمكن لعقله أن يعى التقليد. وولد الفن متواضعا، كضرورة. فاكتشاف الإنسان للفن كان أهم له من تطوره البيولوجى، إذ ارتفع بعقله إلى مستوى أعلى. وبميلاد الفن فى هذه المنطقة قبل غيرها من المناطق ولدت الحضارة وبدأ إنسان هذه المنطقة يخط أول السطور فى تاريخ العالم بقلقه

وعناده الذى لا ينتهى.

فصفات الفنان وخصائصه التى تكونت عنده جعلته يقف شامخا وسط هدير المياه المندفعة حوله، يسيطر عليها كما سيطر على قطعة الحجر فى يده من قبل، ويخلق حضارة مستقرة للزارع ومنتج الغذاء فى هذه المنطقة فالحضارة بالنسبة له، بقدر ما كانت وسيلة للاستقرار، كانت خلقا وإبداعا فنيا يحاول أن يصل به إلى الكمال.

مراحل الفنون الأولى لهذه المنطقة

الفن البدائى:

تنقسم الأعمال التى اكتشفت فى ذلك العصر إلى قسمين:

١ - نقوش على شظايا العظم والقرون والحجر ومعظم هذه الأشياء من بقايا أدوات مثل رامية الحراب أو خطاطيف الصيد.

٢- أما النوع الآخر فيبدو فى النقوش والرسوم الكبيرة التى زينت جدران الكهوف مثل كهوف شمال أفريقيا التى رسمها الرجل البدائى كنوع من الطقوس الدينية، أو كتعويذة حيال ما لم يستطع التغلب عليه من الحيوان: حين تخيل أن نقشه إياه وسهامه أو حربته مرشوقة فى جسمه تحقق له رغبته فى التغلب عليه على المستوى الواقعى. كذلك فقد رسمها نزوعا إلى الهرب من عالم يخيفه، فيتصور نفسه وقد سيطر فى عالم الخيال، على ذلك العالم ولو لمدة معينة.

ونراه أيضا يلجأ إليها تمجيدا لانتصاراته. ومهما يكن الأمر، فالشىء الواضح إن هذه الرسوم تروى مشكلة الرجل البدائى فى ذلك الحين - ألا وهى رغبته فى السيطرة على الحيوانات الثديية - كما تروى أن ممارسته لهذه الرسوم أصبحت جزءا من طقوسه

الدينية. ومن هنا يتضح لنا أن الفكرة التى تزعم أن الفن للفن لم يكن لها وجود فى حياة الرجل البدائى. واعتبر الفن البدائى أول الفنون بوجه عام، كما حدد لنا جذور الفن الشعبى واتجاهاته ونوعياته.

الفن فى المجتمع الزراعى ومجتمع الرعاة:

بدأ أجدادنا بعد ذلك فى تحديهم العظيم الذى حير علماء التاريخ، إذ أخذوا بعد ذلك يتطورون من مرحلة جمع الغذاء إلى مرحلة الإنتاج، لكن ظلت تواجههم ظواهر متعددة كان من الضرورى الوصول إلى حل لها. وعلى سبيل المثال حينما ينام ذلك الإنسان فإنه أحيانا يرى نفسه قائما بعمل ما، أو يرى صورة لعدو قد قتله، فتولدت عنده فكرة الروح لأنه يجهل الأشياء الخارجة عن إرادته كالنوم والموت ويفزعه حدوثها. وأحيانا كان يرى أباه أو أخاه حين يموت ينام طويلا فأوصد باب الكهف على كل من ينام طويلا حتى لا تعبث به أيد شريرة أو تنهشه أنياب الوحوش، فإذا نام فى الطريق، أو نفق فى الغاب، غطاه بالأغصان خوفا من أن يراه ما يؤذيه. وتولدت عنده فكرة الدفن مرتبطة بفكرة الروح وولدت فكرة المقابر.

وخلال عملية تحدى الإنسان للبيئة وتطوره من جامع للغذاء إلى

منتج له استأنس الحيوان. وبدأت فكرة المجتمع ترتبط بالإنتاج. وارتبط تنظيم الإنتاج بوجود شخص ذكى وقوى تستشيره الجماعة وتستمع إليه، فتولدت فكرة الزعيم أو الشيخ أو الرئيس. ولما عجزوا عن فهم الموت أصبح بالنسبة لهم نوما طويلا واقتنعوا بالرجعة فى يوم مقبل، ونتج عن ذلك أمران: الأول الرهبة من الزعيم الميت واستمرار احترامه وتقديره، فنشأت عنه فكرة عبادة الصنم. والأمر الآخر يتمثل فى إقامة المبانى الضخمة والمقابر ودفن الحيوانات والزوجات والطعام والعبيد ليوفروا للميت كل ما يحتاجه إذا نهض من نومه الطويل. وهكذا تولدت الأفكار المرتبطة بالعقائد. واختلط خوف الانسان الدائم مما يحيط به من ألغاز وظواهر طبيعية، بخوفه من أجداده الموتى. فارتبطت الفكرتان ببعض فى عقائدنا القديمة من وادى النيل حتى الرافدين. وبمرور الزمن زاد الآلهة بازدياد عدد الرؤساء المتوفين فولدت الأساطير، تروى عن كل رئيس ميت الأقاصيص.

وسارت الأديان والأساطير جنبا إلى جنب، فللأديان أساطير وللأساطير أديان. ومن ثم اختلطت الأديان والأساطير فى مخيلة الرجل البسيط فرواها وتناقلها فنونا شعبية. ولم يكن أمامه فى خوفه هذا سوى أن يلوذ كما هى عادته بالفن، فإذ بفنونه تؤكد عقائده، وإذ

بعقائده تنضج فنونه مبكرا.

ودفعهم الخوف الدائم، على ما يدفنون مع الميت من أشياء، إلى إيجاد بديل فولدت فكرة الرسم على المقابر ليستعيضوا به عن الشيء الحقيقى، وكان هذا فيصلا بين نوعين من الفن: فن يستمر فى حياة الناس اليومية يتبع ويفى باحتياجاتهم، وفن آخر يخدم الدين والآلهة، وهم الرؤساء الذين رقدوا طويلا..

واختلاف طبيعة الأرض حول نهر عن باقى الصحراء التى يشقها أنشأ نوعين من المجتمعات: مجتمع الرعاة والصيادين فى جانب، وفى الجانب الآخر مجتمع الزراع. وفرض عامل الاستقرار بالمجتمع الزراعى نموا حضاريا معينا تعقدت فيه فكرة الآلهة والدين، وتم فيه الفصل نهائيا بين نوعين من الفن: الفن الذى يمس حياة الناس اليومية والفن الذى يخدم العقيدة والدين. وحين أصبح الدين بمرور الزمن نظاما اجتماعيا يدعو إلى قيم أخلاقية، خدم هذا الفن الأخير النظام الاجتماعى وأكد مثالية الدين، وبالتبعية أصبح الفن جزءا من العقيدة. ونتيجة لعقلية الكهنة المثقفة الرياضية، تراكمت قيم الفن إلى نسب ثابتة تخضع لرموز وقوانين، وترك الفن تعبيره الحر المباشر عن الخوف الكامن فى نفسية الإنسان ليكون فنا ذا أسلوب صارم تبعا للفلسفة الكهنوتية، واستتر الجانب التعبيرى خلف قوانين ثابتة.

فأخيرا نجح ساكن المنطقة فى أن يعطى رموزا ويحدد قوانين لكل الظواهر حوله.

أما الفن الآخر وهو الفن الشعبى فتحول فى المجتمع الزراعى إلى نقوش للزينة، وظل يمس عواطف الشعب وأحاسيسه فقط بما يضيفه من بهجة. وهذا لا يمنع من العثور - فى المناطق ذات البيئة القاسية أى فى مجتمع الرعاة الذى لا تتوافر لأفراده عوامل الاستقرار - على آثار تنم عن الخوف والقلق من البيئة، مما دفعه إلى إبداع فن نحس مع خطوطه بالفزع والرهبة. وتنحصر أشكال هذا الفن فى مظاهر فن شعبى يكاد أن يكون تطبيقياً، فهو ينحو إلى زخرفة الأشياء بقيم تجريدية وهندسية تخضع لعلاقات الخطوط والمساحات بعضها ببعض كما ترتبط بالخامة. وتفرض معالمها إمكانية الصنعة، مهما كانت تعبر عن ظواهر الحياة من حيوان وطيور.

واستمرت مبادىء الفن التجريدى الزخرفى خاصة بالأجناس المتنقلة، الرحل، وكنتيجة حتمية لإحدى الظواهر الدورية فى الاقتصاد، وهى غزو الصيادين والرعاة للمزارعين. كانت الجماعات المتنقلة الفقيرة المحصورة فى البقع المجدبة تنظم نفسها فى عصابات وتهبط إلى الأراضى الأكثر اعتدالا وخصبا، كما حدث مع القبائل

اليهودية وهى تهبط إلى المزارعين حولهم فى طلب الغذاء أو بحثا عن الاستقرار فى مكان أكثر طمأنينة. تحمل فى غزوهم أدواتهم وأسلحتهم المختلفة فى نقشها وأساطيرهم التى تروى حياة جدودهم وأبطالهم، يقصونها حول النار، وهى تمثل فى الوقت ذاته جزءا من عقائدهم الدينية، ومن هنا نشأ امتزاج الفنين الشعبيين التعبيرى، والزخرفى. وقد تعرضت مصر وباقى البلدان العربية طوال مراحل التاريخ لمثل هذه الغزوات. فامتزجت وتطورت فيها اللهجات والأساطير والعقائد والفنون من خلال عملية معقدة وغير محدودة، ترجع إلى عوامل كثيرة، لكن ما يهمنا هو أن الفن الشعبى تطور ماضيا فى سبيله كى يسد احتياجات الإنسان المعنوية.

أثر الخامات فى تطور الفنون الشعبية:

واستمر تطور الفن الشعبى مستخدما كل خامة تصادفه. إذ أن البدو والرعاة كانوا يجدون فى المجتمع الزراعى المواد البديلة اللينة التى تسد احتياجاتهم بالإضافة إلى الخبرة التى ينميها الاستقرار.

وكانت هذه الخامات تضيف وتفرض وحدات زخرفية جديدة. فمع الحاجة يتطور الفن من جهة مواده، ثم تكون سيطرة الإنسان على هذه الخامة وصولا بها إلى الكمال من الناحية الفنية. وإن كان تأثر

الفن الشعبى بغيره من الفنون عاملا لا يمكن تحديده بالضبط لأن الرجل البسيط يختار دائما الأنماط التى يرتاح لها بصرف النظر عن أصولها.

بالضبط.. ما هو الفن الشعبى !!

أولا: الفن الشعبى إذن ليس فنا يبدع بواسطة عامة الناس من فلاحين وعمال مقلدين به فن طبقات أعلى منهم ثقافة، أى أنه ليس انعكاسا ارتجاليا لفن الطبقة العالية فى ثقافتها، كما نرى ذلك فى بعض فنون الفلاحين بأوروبا التى تحمل تقليدا ساذجا لبقايا فنون قديمة مثل الفن القوطى، وينظر إليها على أنها فن شعبى، والتسمية الدقيقة لمثل هذا الفن هو فن الفلاحين. كما أنه ليس فنا نابعا من طبقة مثقفة تدعى البساطة والسذاجة مقلدة الفن الشعبى كما حدث مع بعض رسامينا نوى المواهب المتوسطة.

إذن نقول أن هذا الفن يبدع بواسطة طبقة بسيطة وبتقاليد متوارثة تمس الحياة من حولهم بكامل عواطفهم وانفعالاتهم: يمتص المؤثرات الخارجية لكن لا نلمس فيه تأثيرا مباشرا أو تقليدا لفن طبقة أخرى من طبقات المجتمع، رغم أن المؤثرات من طبقة أخرى ومن بلد أخرى ممكنة كما أسلفنا ومحتملة. وتطوره يتم بحساب

دقيق، ويفرض نفسه بلا وعى من الفنان الشعبى.

ثانيا: بالضبط كما نرى فى وقتنا الحالى عازف الناى ينتحى مكانا قصيا من السوق يقرب سكينا من النار ثم يخدش به نايه مزخرفا إياه، فإن هذا الفن، مهما كانت قيمته فى حد ذاتها، يرتبط دائما بالجانب التطبيقى، وينبع من الرغبة فى إضافة اللون والرقة للأشياء التى تستخدم فى الحياة اليومية، مثل الملابس والأقمشة والأثاث والأوانى والسجاد. وهذه الأشياء التى قد نستمتع بها كقيمة فنية، يظل حكم الرجل الشعبى عليها خاضعا لمدى تأديتها لوظيفتها أولا، أما القيمة الفنية فمتممة لها.

ثالثا: كذلك يميل الفن الشعبى للتجريد، لخضوعه لإمكانية الخامة وطريقة الصنع نفسها، مثل تحكم نوع الخيوط والأنوال فى النسيج، أو كما أسلفنا القول، لرغبة الرجل البسيط فى إعطاء أثر قوى، بتغيير أشكاله عما هى عليه فى الطبيعة، تأكيدا للغرض الذى يصبو إليه ألا وهو أن يجعل عالمه مزينا، فيمكنه العيش فيه سعيدا، بدلا من حصر إبداعه فى محاكاة واقع حياته الجاف الذى يفزعه.

رابعاً: ميزة أخرى للفن الشعبى هى عدم القابلية للتغيير السريع، وحتى بالنسبة لعين مدربة كأستاذ آثار أو فن، فمن الصعب تقدير نوع الزخارف من ناحية الزمان أو المكان، فالرجل البسيط باق

بعواطفه واستجابته للحياة على مدى كل زمان ومكان. والرجل الشعبى بمنجاة من القلق وعدم الرضى الذى قد يدفعه للتجربة وللتقليد السريع مثل الرجل الذى يحترف الفكر والثقافة.

والتجديد لديه يرتبط أصلا برغبته فى سد احتياجاته وتجميل حياته دون ارتباط بقضايا فكرية أو رمزية معقدة لا تمت له. وتؤكد فنه باستمرار تقاليد متوارثة، فهو لا يرتبط بتغير المثاليات والأفكار، لذلك نرى بعض الأوانى المستخدمة فى ريفنا وصحرائنا الغربية تحمل المرحلة اليونانية الرومانية أو ما قبل وبعد ذلك.

الفصل الثالث

تضاريس واضحة

العصر القديم:

من الصعب إثبات معالم معينة تحدد طبيعة الفن الشعبى بالنسبة لهذا العصر فى العالم العربى، ولنتخذ مصر كمثال، فمن عصر الفراعنة، لم يتبق لنا سوى القليل من شواهد تثبت وجود نوعين من الفن سارا جنبا إلى جنب: فن يعتمد على التعاليم الدينية المحددة المغلقة، ويخضع لتقاليد صارمة، وفن عام شعبى لبقية أفراد الشعب مرتبط بالحياة اليومية، نما بجانب ذلك الفن متأثرا به ومستقلا عنه استقلالا تاما فى نفس الوقت. وللأسف الشديد أن النماذج التى بقيت لنا من ذلك الفن قليلة جدا، لأنها لم تحفظ لنا فى مقابر أو معابد مثل الفن الدينى، أو تحطمت لضعف الخامات التى كانت تصنع بها، أضف إلى هذا أن المنقبين الأول عن الآثار، من علماء أو لصوص، لم يهتموا إلا بالأشياء الغالية والدقيقة الصنع، وحطموا ما هو دونها. حدث نفس الشىء فى أوروبا مع الفن الاوترسكى، إذ أمر جوزيف بونابرت المكتشف الأول لتلك الحضارة والذى أقامه نابليون حاكما لإيطاليا بتحطيم كل الأوانى الفخارية الضخمة المنقوشة،

والأشياء التى بدت فى عرفه رخيصة، وكانت تلك الأوانى والأشياء تحمل كذلك مؤثرات من فنون منطقتنا لدرجة كبيرة. وعلى كل فالنماذج المتبقية والتى يمكن أن ندرجها فى نطاق الفن الشعبى تثبت استجابة هذا الفن للتأثر بما يحيطه من فنوننا الشعبية فى المنطقة استجابة أكثر من استجابته للفن الرسمى. فقد وجدت أوان فرعونية وآثار كثيرة تحمل اسم الملكة (تى) وغيرها من الأسماء فى كريت، وفى الوقت ذاته وجدت أوان من شمال العراق خصوصا فى مدينة كنوسس. كذلك غصت حفائر منطقة الشرق الأوسط كلها بأوان من كريت على مر العصور، تروى إلى أى مدى تأثرت وأثرت فنوننا الشعبية القديمة على حضارات الصيادين والرعاة المحيطة بها، فى تلك المناطق، خصوصا الحضارة المينيوسية، وحضارة الآراميين. وقد أثرت هذه الحضارات بدورها وبطريقة ملحوظة على الفن فى مصر منذ عصر تل العمارنة وما بعد ذلك.

ومن أهم بقايا الفن الشعبى الفرعونى التماثيل الخشبية الصغيرة التى تعبر عن الحياة اليومية عند قدماء المصريين ولعب الأطفال، وتلك الرسوم التى وجدت على قطع الفخار وقد تحرر فيها الرسام كثيرا عن عمله على الجدران، فالأوانى الفخارية لم تكن ترتبط كثيرا بالمعابد أو مراسيم الدفن، أو الطبقة الغنية التى تضع

نفسها فى إطار من تقاليد حذلقة الصنعة والمواد الغالية الثمن.

وفى العصر اليونانى اختلطت الأشياء بعضها ببعض: اللغات وأساليب الفن، والعقائد، والأساطير، وقد وجدت نماذج من هذا العصر تثبت إلى أى مدى بدأ هذا الاختلاط شاملا..

ومع الحكم الرومانى للمنطقة، ثم سيطرة الديانة المسيحية نستطيع القول أن هجرة وتأثير الفنون الشعبية بعضها ببعض قد بدت بصورة منظمة وقوية. ونلاحظ فى مصر أنه بمجىء الفن القبطى بصورته المؤكدة فى القرن الرابع الميلادى، يبدأ التحرر من أسس الفن الدينى أو الكلاسيكى أو الأرستقراطى الذى فرضته الوصاية الكهنوتية. وكان لتأثير ديانة ديمقراطية مثل الديانة المسيحية أكبر الأثر فى تفجير الفن الشعبى للناس والارتفاع به إلى مراتب أعلى. بل أن المسيحية، بوجه عام، كانت ترى أن التصوير وسيلة طيبة لتثقيف الأميين. وعلى الرغم من اتساع رقعة تأثير هذه الديانة بالشرق والغرب إلا أن الفن المسيحى بالمنطقة، وخصوصا الفن القبطى احتفظ بجذوره الخاصة التى تتصل بالتراث القديم، رغم أنه كان مثقلا بتأثيرات جريكو رومانية، وتأثيرات من فنون باقى المنطقة. ومثل هذا المزج أسس الدعائم الرئيسية الأولى للفن البيزنطى ومنه لفنون القرون الوسطى عامة. ومما يؤكد ذلك أن الفن الشعبى القبطى

لم يبلغ ذروته إلا فى العصور الإسلامية الأولى حيث ذاب ممتزجا بعد ذلك بالفن الإسلامى. وقد نستطيع تطبيق مثل هذه الظاهرة على باقى بلدان المنطقة مع التحفظ.

العصر الإسلامى:

وإذا تعرضنا لمرحلة الفن الشعبى فى العصر الإسلامى، تواجهنا ظاهرة عامة وهى أن هذا الفن لم تظهر له ملامح خاصة ولم يأخذ قوته فى بداية العهد الإسلامى، لأن اللغة، والديانة، والمثالية الإسلامية، كانت جديدة على الرجل البسيط المرتبط بتقاليد وجذور موروثة. وعلى سبيل المثال، ظل الرجل البسيط يتحدث اللغة القبطية، ويكتب مستنداته وشكواه إلى المسئولين باللغة اليونانية، لفترة طويلة بعد دخول العرب المنطقة. حين أصبحت اللغة العربية والعقيدة الاسلامية جزءا من حياة وفلسفة الرجل البسيط، وجدنا إلى أى مدى استطاع الفن الشعبى الإسلامى فى مصر، وغيرها من البلدان العربية أن يتمم ويضيف إلى جذوره تأثيرات حملت إليه من البقاع المجاورة الممتدة حتى بلاد فارس، وتجاوز الفن الشعبى وظيفته الأساسية وهى الرغبة فى إكمال وتزيين حياة الرجل الفقير، إلى وظيفة أكثر إيجابية وفاعلية، فيتدخل فى الحياة الاجتماعية

والسياسية بوصفه حدثا اجتماعيا يحسن استخدامه، ومن أمثلة ذلك: فى كتاب تاريخ ابن إياس أن الأمراء بعد قبضهم على الأمير قوصون وإرساله إلى سجن الأسكندرية لاتهامه بقتل المنصور أبى بكر بن محمد بن قلاوون بعد خلعه سنة ٧٤٢ هجرية، عمد أهل مصر إلى تصوير صورة قوصون فى علاليق الحلوى وهو مسمر. وهذه العلاليق هى نوع من تماثيل الحلوى مثل عرائس المولد التى مازالت تصنع إلى يومنا هذا، عند الاحتفال بمولد النبى صلى الله عليه وسلم. كذلك نجد أن أهل مصر يصورون الكثير من الأحداث السياسية والاجتماعية فى خيال الظل.

ويظهر أنهم فى عهد الظاهر جقمق تعرضوا لشىء أغضبه فأبطل استخدامه، وكتب مع اللاعبين العهود بألا يعودوا إليه. وقد أشار السخاوى إلى هذا فى التبر المسبوك.. ومن مظاهر الفن الشعبى فى العهود الإسلامية التى ما زالت بقاياها إلى الآن.. التصوير على الثياب، والتصوير على الخيام، والأوانى والأقداح النحاسية، والمصابيح ولعب وتماثيل الصبيان، وتماثيل الحلوى وتماثيل الحقول، وكانوا يقيمونها على هيئة رجل لإفزاع الطير والوحوش مطلقين عليها لقب اللعين. أما صناعة الحصر فقد وفدت إلى مصر وباقى البلدان العربية من المغرب ولم تتطور إلى مستوى مرموق لضعف

الخامة، وقد ازدهرت طاسات الخضة، وصناعة الخزف، والفخار، والنوافذ من الجص والزجاج ازدهارا لا مثيل له من العهد الفاطمى إلى عهد المماليك. ولا يمكن إغفال ارتباط وتأثير مثل هذه الصناعات والحرف والفنون الشعبية بفنون الرعاة من شمال أفريقيا وفلسطين والبدو فى الصحراء على مر العصور.

ومع نهاية القرن التاسع عشر يبدأ الفن الشعبى فى المنطقة مرحلة جديدة تتسم بالضعف وذلك حينما وفد الغزو الأوروبى حاملا مظاهر المدينة الأوروبية، ويدخل فى صراع مدمر مع كل أثر أو مظهر قومى، لكنه لم يستطع القضاء على جذوة ما زالت مشتعلة فساكن المنطقة وراءه تراث طويل من الصعب التخلص منه أو القضاء عليه، كما أن العناد والتحدى أصبح من أهم مميزات هذا الإنسان.

الفصل الرابع

جذور قد يبست فروعها

نترك خلفنا الخضرة رويدا رويدا، إلى أن نفقد كل أثر يدل على طينة سمراء أو نبت مزروع، إلا أننا من آن لآخر نرى أعشابا صحراوية، تارة مكللة بالزهور وتارة بالأشواك.. وما تلبث أن تختفى هذه النباتات مخلفة الطريق لأفرع جافة ولبقية من حياة، نحسها فى صيحة طائر أو نلمحها فى ظله الذى يمسح الرمال فجأة.

وتمضى العربة، لندرك أن الرباط الواهى الذى يربطنا بالحياة يختفى كذلك، ولا نرى أمامنا إلا صفائح بنزين محطمة متآكلة، وعلب طعام فارغة، أو صفائح صدئة ملأها السائقون بالرمال لترشدهم إلى الطريق فى رحلاتهم المقبلة، وآثار نيران أشعلت ذات مساء للتدفئة وصنع الشاى. وفجأة تختفى كل هذه البقايا والآثار، ولا يوجد أى شاهد يدل على أن العربة تسير، سوى حركة عقارب ساعاتنا، وصوت محرك السيارة، وانصرام الليل وإقبال النهار. السعير يلفح وجوهنا، وحبات الرمل تخدش جلودنا، والسراب لا يختفى ولا ينتهى ولا يتحقق. الرمال هى الرمال، والسماء هى السماء. إنه الجحيم، ويسيطر علينا شعور واحد ألا وهو اللهفة على أن يختفى ذلك

العذاب. وإذ بنا نجد أنفسنا فجأة أمام صفحة شاسعة تضوى من رمال بيضاء ناعمة وسماء مكتومة تكاد أن تشتعل. ويشرخ السائق ذلك السطح المصقول من السكون صائحا. «أشرفنا على البحر» .. ويتساءل أحدنا « ما هو البحر؟» ولا يوجد لدى أحدنا دافع للإجابة أو الشرح، فعلىَّ أن أشرح وعليه أن ينصت، وكلانا تعب، ولكن السائق قد يتطوع فيقول «إنه بحر من الرمال الناعمة ممتلىء بأُصداف وقواقع جيرية صغيرة تدل على أنه كان يوجد ماء هنا فى وقت ما. ومن النادر أن تخترقه عربة دون أن تغوص ولو مرة واحدة فى الرمال».. ويسود الصمت، ويكفى أن تعرف أننا أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من الحياة الثانية، لقد أو شكنا على واحة أو وادى نهر. هكذا تبدو بوجه عام الطبيعة التى تحدد معظم البلدان العربية.

أشيح بوجهى متأملا بحر الرمال.. أفكر أن مثل هذه الأرض لا تصلح للسكنى، ووجود الأنهار فى هذه المنطقة كان خطأ من البحر، وكذلك دجلة أو الفرات أو الأردن.. وكانت هناك بطبيعة الحال فى هذه الرمال حياة وحيوانات وأسماك وزهور. فقد وجدت على المدرج الرابع لبعض هضاب صحرائنا آثار أقدم إنسان يسعى وراء النيل لكننا لا نعتبر مثل هذا الإنسان مصريا، ففى ذلك الحين الذى كان فيه يتلمس سبيله لم تكن بعد قد تكونت له مقومات الإنسان

المصرى.. والنيل أيضا كان يتلمس سبيله ملقيا دوما بما يبثه من حياة إلى الجفاف والعدم، كلما انحرف إلى مجرى جديد. فيتحرك الانسان المغلوب على أمره ساعيا لجواره، إذ لا حياة له بدون ماء.

وتوجد آثار الإنسان الدائم الترحال كذلك بجوار بركة قارون بالفيوم كما وجدت بالقرب من حلوان، وكانت تتضمن عقوده المصنوعة من أصداف البحر. وفى تلك الأمكنة التى كانت تمتلىء حينذاك بالبرك والمستنقعات وهى الآن ليست أكثر من رمال ناعمة بها قواقع وأصداف، وقف ذلك الإنسان الذى قد تجاوز مرحلته البدائية، وتستطيع القول عنه أنه يجاهد كى يكون مصريا أو عراقيا، فقد قرر الصمود فى مكانه. وقف هائبا يتلمس موطىء قدميه بحذر، يزيح ستر الغموض للكون، ويكون أول فلاح وأول فنان وإنسان اجتماعى. وانتقل الإنسان لأول مرة فى التاريخ من جامع للغذاء إلى منتج له.. لكن الأحراش والصحراء لا تزال قريبة منه، وقلق الإنسان البدائى مازال يسيطر عليه. وهو ما زال يذهب للصيد أو للمتعة أو لكى يوفر لنفسه غذاء أكثر، فمزارعه لم تكن سوى جيوب وأحواض صغيرة من التربة، ولم يكن بعد قد توصل إلى شق الترع، وفن الرى، لكنه قد توصل إلى شىء أهم من أى شىء آخر.. توصل لشىء استطاع أن يسبق به كل أقرانه من سكان البقاع الأخرى. هذا

الشيء هو إمكانية أن تعيش مجموعة أسرات بعضها مع بعض، دون أن يكون بينهم صراع أو منافسة، فالصياد من الممكن أن يصطاد بمفرده، وأن يقتل زميله كي يرجع وحده بالغنيمة، كما يمكن للراعى أن يغتال أخاه ليسلب ماشيته. لكن طبيعة الأرض القاتمة حولت الإنسان إلى زارع، وجعلته يشعر منذ البداية أنه ليس فى مصلحته قتل زميله، بل الأفضل له أن يتعاون معه، وحددت ألفة الإنسان لرفيقه الإنسان فنوننا بمعالم مميزة، وهكذا قامت حضارة مصر وحضارة بين النهرين ليحصرا فيما بينهما حضارات أخرى.

والحفريات فى الفيوم، كما هى على حدود الدلتا أو وسط مصر تخبرنا عن تجمعات الإنسان البدائى كى يحقق نظاما اجتماعيا، هذا الإنسان لم يكن قط طويلا مثل سكان البقاع حوله. إذ كان الرجل أقل من خمسة أقدام وست بوصات أما المرأة فكانت لا تتجاوز خمسة أقدام، لكنه يمتاز بشغله للمعرفة والتقدم وقوة ملاحظته الغريبة وصبره وعناده.. وحدد حجم جسمه نوعية وحجم أدواته طوال مراحل التاريخ الأولى.

ثم مضى التاريخ....

تارة تكشف لنا الصحراء عما تخبئه فى أعماقها وتارة أخرى تبقى لنا أشكالا من فنون الرجل السالف، وقد اتخذت صورا من

فنوننا الشعبية المعاصرة. فمثلا: البصرة – ذلك الميناء الصغير، الذى مازال طابع مبانيه ومخازنه يعكس أثر تحكم الشركات البريطانية، كان فى وقت من الأوقات مهدا لحضارة عاصرت حضارة وادى النيل فترة ما ثم اندثرت. وإذا حلقت الطائرة شمال ذلك الميناء فوق كثبان الرمال الذى ينعكس عليها وهج الشمس بضراوة وحدة، لا أحد يتصور أن تلك الكثبان تكتنز تحتها تلك الحضارة التى ما زالت تحيرنا، إذ هى نضجت واكتملت فى وقت ما، معاصرة لحضارة وادى النيل ثم اندثرت مع فيضانات دجلة فى بحثه عن مجرى مستقر، إنها حضارة «أور». والمتطلع لوجوه من حوله من عابرى السبيل، فى أزقة البصرة يشعر ببقايا عراقة الإنسان القديم، ويشعر معهم بالتمرد والتمزق والتطاول على كل مجهول.

إن «أور» الآن التى لم تعد سوى محطة قطار صغيرة متطرفة تبعد عن محطة البصرة ١٢٠ ك. م ترقد فى صمت، فقد أطبقت الرمال على كل ما تحتويه من أسرار ومن المؤكد أن الحال لم تكن قديما كذلك، فالفرات كان يفيض على تلك البقعة منذ أربعة آلاف سنة بالخير والخصب، تحف به غابات من نخيل.. باعثا حياة وحضارة امتدت حتى مياه الخليج الفارسى.. وحين كان ساكن وادى النيل يبنى أهراماته كانت أبراج أور ترتفع عالية تتحدى السماء وهى

تتدرج فى أربعة مكعبات عملاقة. وهكذا يكشف صمت الصحراء على الكثير مما أبدع الإنسان.

والآن، إن أوشكنا على الولوج إلى مشارف واحة أو مضارب خيام، وأبصرناها ترقد كبقعة خضراء فى منخفض بين تلال، غالبا ما نصادف ضريحا لأحد الأولياء الصالحين.. أو لبطل من الأبطال، إنه شيء يحملنا إلى الماضى و يربطنا بالحاضر فقد كانوا يدفنون خارج منازلهم البطل القادر ذا المعجزات بعد مقتله أو موته لتدفع روحه غارات الأعداء وتحميهم، وبعد آلاف السنين تستمر تلك العادة، فيقال عن السيد البدوى إنه حامى طنطا.

وفى واحة مثل البحرية قد تشاهد عرسا.. الرقصة التقليدية، الكل يصفق بيديه، والفتيات بما فيهن العروس يتتابعن فى أخذ دورهن ليرقصن. تخفى الفتاة وجهها بوشاحها، تميل مرتكزة على عصا تثبتها فى الأرض، ثم تبدأ فى تحريك أردافها فقط لأعلى وأسفل. وفجأة تنسى ما أمامك.. فالإيقاع البدائى للتصفيق يحملك بعيدا لتتذكر رسما فى كتاب، وإذ يلوح أمام ناظريك رسم يمثل تصويرا للرجل البوشمان على جدار مأوى صخرى بالقرب من أورنج سبرنج، فهى إذن رقصة الأقنعة.. الراقصون يلبسون رؤوس الغزلان. يرتكزون على عصيهم ويحركون أردافهم جيئة وذهابا. وقد كرر

الفنان البدائى الحركات حتى نشعر بالإيقاع والتصفيق يتبع التوقيت الزمنى لارتفاع الأرداف وانخفاضها. أما بقية النساء والرجال فيصفقن بأيديهن. رقصة الأقنعة كانت بالتأكيد إحدى الطقوس قبل الذهاب للصيد أو ابتهاجا بالعودة منه، كيف إذن استطاعت الصحراء أن تكتنز حسا بدائيا كهذا، عبر هذه السنوات الطويلة؟.. لم يتغير شىء، سوى أن أخفت الفتاة وجهها بدلا من القناع. وتحول الذهاب للصيد إلى الاحتفال بالعرس فكلاهما يخفى الخوف من المجهول ممتزجا بالفرح.

وفى النجف وكربلاء والكاظمية ترى عذاب الضمير الذى يمزق دائما إنسان هذه المنطقة، فهو دائما يوجد الرمز والمسببات لمعاناته النفسية حزنا على مقتل الحسين.. ونتذكر أسطر للمؤرخ اليونانى لوسيان ساموسانا. الذى عاش فى القرن الثانى قبل الميلاد:

«رأيت فى بابيلوس معبدا كبيرا لأفروديت البابلية، تقام فيه كذلك شعائر أدونيس، تساءلت عن نوعية هذه الطقوس، فهى تروى ما حدث لأدونيس من دب برى بديارهم، وفى ذكرى عذابه يدقون ويضربون على صدورهم فى جميع أنحاء البلاد.. وبعد نحيبهم وعويلهم وتعذيبهم لأنفسهم يقيمون مراسيم دفن لأدونيس بالضبط كأنه مات.

.. لكنهم بعد ذلك فى يوم آخر يقولون إنه حى يرزق ويلقون

بالتراب فى الهواء، ويحلقون رؤوسهم بالضبط كما يفعل المصريون إزاء موت أبيس، أما النسوة اللاتى لا يرغبن فى حلق شعورهن فيدفعن فدية غريبة، حين يقفن فى يوم للدعارة وبعد أن يخلو ميدان السوق من أهل البلدة يسلمن أنفسهن للغرباء. وما تتقاضاه الواحدة منهن يذهب كفدية إلى أفروديت».

ومازالت أشلاء الحياة فى الصحراء تحمل ظاهريا مؤثرات رومانية كبيرة، من آثار معابدها. إلى أوانيها الفخارية التى مازالت أنماطها مستعملة حاليا، إلى بعض أدواتها المستخدمة فى الزراعة. وواحات صحرائنا كما هى مبنية على أطلال الحضارة الرومانية هى كذلك مازالت تحمل مؤثرات ترجع إلى عصر النيوليتيك ولا أحد يستطيع التكهن بعصر النيوليتيك فى المنطقة، ونقصد بهذه التسمية هنا: المرحلة التى تسمى بما قبل تدوين التاريخ، لكن من المؤكد أن الآثار التى يرجع عمرها إلى الألفى سنة قبل الأسرة الأولى فى مصر كانت فى حالة نضج غريبة الشأن، خصوصا ما وجد فى نجادة. فعنصر الاستقرار والطمأنينة جعل الفن ينضج فى بيئة تشبه مصر أو العراق أكثر من البقاع الأخرى التى ظل الإنسان فيها مشلولا بصراعه مع الحيوانات الثديية. إذ بدأ ساكن الطينة السوداء يرتبط بالحياة مبكراً. وربما كان ساكن هذه المنطقة كما قلنا أول رجل

توقف عن قتل جاره أو زميله، ساعد على ذلك خلو البيئة من الحيوانات الثديية البرية، التى يمكن له أن يتصارع معها. كما أنه استأنس واستخدم معظم الحيوانات التى حوله. والاستقرار والطمأنينة اللذان سيطرا على حياته، والحب الذى ملأ قلبه، كل ذلك غير من طبيعة إنتاجه الفنى. ونلمح ذلك فى تماثيل تمثل الراقصة اكتشفت من ذلك العهد، فى نجادة بمصر. ويستطيع المهتم بالفن والآثار أن يدرك أن مثل هذه التماثيل لا تنقصها العنوية وهى أقدم بكثير من أى تمثال لامرأة عارية وجدت فى المنطقة. وتختلف عن تماثيل لنساء عاريات وجدت فى فلسطين بعد ذلك بوقت طويل، تماثيل لا يتجاوز حجمها حجم اليد، وهى مصنوعة من الطين المحروق كذلك، لكن ينقصها التعبير الفنى الموجود فى تماثيل نجادة، وهى وإن كانت غنية فى تعبيرها، إلا أنها فجة فى صناعتها، ودون مهارة فنية، ويرجع تاريخها إلى القرن الثامن حتى القرن السادس قبل الميلاد. ولا أحد يستطيع التكهن بالغرض من إنتاج مثل هذه التماثيل بتلك الكميات التى لا حصر لها.

هل كانت ترمز لآلهة تعبد؟ هل كانت تعاويذ تساعد النساء على قضاء حوائجهن كالولادة المتعسرة ؟ أم هى تمثال للعاهرة المقدسة التى تدخل فى كثير من معتقدات الكنعانيين؟ لا أحد يستطيع أن

يجزم. نرجع ثانية إلى حديثنا عن تماثيل نجادة، يختلف مثل هذا التمثال كذلك عن تماثيل البقاع الأخرى من عصور تقارب عصره، مثل التماثيل التى وجدت فى الأناضول وتمثل امرأة بدينة ونسبت إلى فترة تقارب هذه الفترة. وهى تماثيل تعبر عن ضراوة الإنسان وتعطينا صورة لفزع وتحدى مبدعها الدائم لكل ما حوله، كما تعطينا الشعور بالرهبة. لكن الإنسان فى ذلك الحين كان قد استقر فى مصر، كما كان قد انتهى من خوفه وصراعه مع البيئة، إذ خلت صحراء مصر من الحيوانات سريعا بخلوها من أية حياة. وهو فى طمأنينته هذه توصل إلى ذلك الحب الذى يربط الإنسان بالإنسان، بل أكثر من ذلك أحب الحيوان واستأنسه، لا غرابة فى أن تجد مثل هذه التماثيل التى وجدت فى مصر، وتعبر عن الراقصة، أنضج من كل ما وجد فى الأناضول حتى جزر اليونان. وفيها نجد أن المرأة كانت فى ذلك الوقت موضع فزع، كأنها تعبر عن الغموض الذى يكتنف الحياة، وقد وجدت مثل هذه التماثيل كذلك فى حفائر كريت وغرب آسيا. ومما يثبت نضج التماثيل التى وجدت فى منطقة نجادة عن قرائن لها، هو أننا لو بحثنا عن شىء يشبه ذلك التمثال فلن نجد سوى تماثيل حضارة كريت فى عصرها البرونزى المتأخر، أى حوالى سنة ألف وخمسمائة قبل المسيح.

إذن فالتماثيل التى نحن بصددها الآن ربما كانت أول تماثيل من الطين المحروق لراقصة فى العالم وهى تختلف عن تماثيل البقاع الأخرى للمرأة من نفس العصر - كما قلنا - إذ لا وجود للحوض المتضخم كما يحكمها تعامد الخطوط على بعضها. فتقريبا الخط المستقيم الذى يحدد الساقين يقسم الجسم إلى قسمين ويتعامد مع الخط الأفقى الذى ينهى البطن. أما الإحساس بالرقص فيعطيه لنا الخط الخارجى، لدرجة أننا لا نجد نقطة ارتكاز يمكن أن نتريث عندها. إنه خط يملك مرونة انزلاق نقطة ماء على سطح أملس كما يملك التثنى السريع لجسم الراقصة المرن. ويخلو هذا التمثال من كل إحساس بفزع أو رهبة يمكن ربطه مباشرة بأوائل التماثيل الشعبية المعبرة التى اشتهرت بها المنطقة.

الفصل الخامس

ملء اليد من طين مبتلّ

يتحول الإنسان من جامع للغذاء إلى منتج له، فكان لا بد له أن يكتشف صناعة الفخار، فلا بيضة النعامة التى استعملها الإنسان فى المنطقة كوعاء، ولا الجمجمة كافية أن تفى باستعمالاته وخزن طعامه وشرابه. وتعقد الدهشة ألسنتنا ونحن نقف أمام الأوانى البدائية الضخمة التى صنعها الإنسان البدائى بالعراق وننحنى فى صمت لحساسية ذلك الإنسان الفائقة. وبالتأكيد كان الإنسان البدائى قد توصل إلى صنع سلاله قبل أوانيه الفخارية.

فكثيرا ما كان يرى تشابك الأغصان وأفرع الحشائش متقاطعة، على شاطىء المياه، فأوحى له ذلك بإمكانية صنع سطح متماسك من ألياف النباتات أو الحشائش ومع التجربة والصدفة رفع حائط سلته إلى أعلى.

وربما كان اكتشاف حرق الطين قد أتى مصادفة، عندما احترقت سلة مكسوة بالطين، وكثيرا ما غطى الإنسان البدائى سلته بالطين كدعامة، أو كى لا يتسرب إليها الماء. هذا الاكتشاف الذى يعتبر أول

اكتشاف إنسانى لعملية تحول كيميائى جعله يحصل على وعاء يقاوم الحرارة، ويحتوى الماء لمدة طويلة، ويختزن الحبوب، وعاء صلب يستطيع أن يحافظ على شكله، سيان كان مبتلا أو جافا ويبقى هكذا إلى أن يحطم بحجر أو مطرقة أو يسقط من بين يديه. إذن شكل الإنسان قطعة الطين، ثم أعطى لها البقاء بحرقها فى درجة أعلى من ٦٠٠ درجة مئوية. وكما يحدث مع أى اكتشاف علمى، يحافظ عليه مكتشفوه، فيبدأون فى ملاحظته أكثر، وما تلبث الملاحظة أن تجرهم من اكتشاف إلى آخر. وكما قلنا إن الإنسان استطاع اكتشاف أن ملء اليد من الطين المبتل قابلة للتشكيل، وإن جف الشكل فهو هش من السهل انهياره لحفنة من تراب، لكن ملء اليد هذه من الطين لو شكلت وتركت لتجف، ثم عرضت لحرارة تزيد على ستمائة درجة مئوية، فهذا الحرق يعطيها استمرارا ثابتا.

... هذه العملية بالنسبة للرجل البدائى كانت نوعا من السحر.. إذ كيف يتحول الطين أو التراب إلى صلابة الصخر؟ وله نفس الهيكل الذى شكل به، لكن ليس بنفس الملمس أو الصلابة أو اللون.

ولكى يشكل جدودنا قطعة الطين كان لا بد لهم أن يبللوها، فالماء يضاف إلى الطين أو التراب كى يتمكن الصانع من التشكيل، وإذا وضع الإناء أو التمثال مباشرة فى النار فهو يتشقق إذن فليترك

الإناء أولا فى الشمس حتى يجف قبل وضعه فى النار. كذلك توصلوا إلى ضرورة اختيار طينة لزجة ناعمة، عرفوا أن وجود قطعة صغيرة من الحصى أو الجير أو الحجر فى الطين لن تكون طيعة، كما أن الإناء سيتشقق فى موضع القطعة الصغيرة من الجسم الغريب.

ثالثا: اكتشفوا أن الطين اللزج جدا لا يمكن تشكيله لأنه يلتصق بأصابعهم ويعوقهم، ولكى يتجنبوا ذلك أضافوا قطعا صغيرة من القش أو الحجر المدقوق أو الرمل الناعم. ما زال الفلاح المصرى يضيف بعض التبن لطينته حتى الآن. والحقيقة أن الإناء فى النار لا تتغير فقط صلابته بل لونه أيضا يتغير.. فمعظم الطينات تحتوى على أكسيد الحديد، فإذا صافح الهواء الإناء أثناء الحريق يخرج محمرا، وإذا كان محاطا بحريق خشبى متفحم فستقلل الأملاح من مفعول أكاسيد الحديد وسيخرج الإناء رماديا. أما اللون ففى الإمكان الحصول عليه بوضع كميات من الكربون فى الطين - وقد حصلوا على هذا الكربون من حريق المواد العضوية المحيطة بهم أو من احتراق النباتات. وبعد سيطرة الإنسان على كل هذه الاكتشافات وتوصله إلى استخدامها، تعلم كيف يطور إناءه حسب احتياجاته وكيف يزينه، وتعلم أجدادنا كيف يرسمون بواسطة طينة سائلة غنية بأكسيد الحديد. يرسمون بها على الإناء مباشرة ليعبروا عن أنفسهم

أو لكى يزينوه بالنقوش الحمراء.

وفن الرسم على الفخار لم يكن بالسهولة التى نتصورها، إذ كان على أجدادنا أن يحسبوا مدى التغيير الذى سيحدث فى الألوان حتى يضمنوا أن تخرج رسومهم واضحة سيان كانت حمراء أو سوداء. كما أن فى ذلك الوقت - قبل الأسرات - لم تكن مصر قد توصلت بعد إلى أفران تصل إلى درجة ٩٠٠ درجة مئوية. كذلك الدولاب لم يكن قد توصلوا إليه بعد، فكان عليهم أن يبنوا جدار إنائهم بواسطة الحلقات المستديرة، وهى عملية بطيئة وصعبة فالحلقات يجب أن تكون مبتلة وسهلة التشكيل، وحينما توضع حلقة يجب أن تمر فترة حتى تصير متماسكة، كما يجب ألا تترك طويلا قبل أن تضاف إليها الحلقة الثانية. أجل كانت العملية شاقة لدرجة أن صناعة إناء واحد كبير ربما استغرقت أياما طويلة.

والفخار الذى وجد فى مصر قبل الأسرات يحمل زخارف، وأهمه ينحدر من حضارة البدارى. وهو محمر، وفتحته مسودة نتيجة أنهم كانوا يقلبون الإناء على فوهته أثناء الحريق فتسود لتجمع أكاسيد الكربون. وقد وجدت على بعض هذه الأوانى رسوم لأشخاص وحيوانات.

ثم تلت حضارة البدارى حضارة نجادة التى تنقسم إلى مرحلتين

مفصولتين عن بعضهما.. وفخار المرحلة الأولى لنجادة ذو لون محمر مرسوم عليه بالأبيض وعليه مثلثات وخطوط وحيوانات وأشخاص، كما كان مرسوما عليه مناظر صيد. وعلى الرغم من أننا كنا لا نزال على بعد شاسع من أسلوبنا القديم، وطابعه، إلا أن هذه المرحلة كانت البداية التى أدركنا معها، أن التصوير فى المنطقة لم تكن بدايته زخرفية بحال من الأحوال، فهو لم ينح نحو زخرفة السطح معتمدا على ما يفرضه تعامد الخطوط من علاقات زخرفية.. لكن بدايته كانت محاولة حقيقية لخلق فن ذى مميزات تعبيرية وخصائص عضوية، فن يهتم بالإنسان ومظاهر الطبيعة حوله.

والفن العراقى كذلك ملىء بمحاولة الإنسان البدائى التوصل إلى تعبير دقيق عن كل ما يحيطه ويستثيره من حيوانات وطيور وأسماك ونباتات، يرسمها فوق آنيته. وحينما سيطر الفلسطينيون على أرض كنعان ظهر فى المنطقة نوع جديد من الآنية الغنية برسومها التى تتكون من علاقات زخرفية تمتزج بالتعبير عن الطيور فى حركاتها المختلفة، كمحاولة الطائر تنظيف ريشه من شىء علق به ومعظم هذه الأوانى من الفخار الأحمر كذلك.

نرجع ثانية إلى حديثنا.. أن المرحلة الثانية لفخار نجادة فى مصر تمتاز بلونه الرمادى الضارب إلى الاصفرار أو لونه الأحمر

الضارب إلى الرمادى نتيجة لاحتراقه غير الكامل. وهو مزخرف باللون الأحمر الواضح كما يمتاز بنوع زخارفه التى تعتمد على خطوط متموجة بجانب خطوط تعبر عن المراكب، وصيد الحيوانات مثل الزرافة والغزال، كما نجد على بعض هذه الأوانى صور الراقصات كذلك.

يتعلم الرجل البدائى كيف يصنع شيئاً أو يبدع أشكالا لتفى باحتياجاته، ويبقى متخلفا وبدائيا فى تفكيره وإحساسه، إلا إذا شعر بالظمأ للتغيير، وكان على استعداد للتمرد من أجل شىء جديد كى يصل إلى الكمال، نحن ندين لمثل هذا الرجل المتمرد بالكثير، وهو فى محاولته الوصول إلى الأحسن يحقق ذاته بخلقه أشكاله الخاصة به وهى حصيلة ثقته بنفسه ووعيه بأسرار صنعة سيطر عليها، وإدراكه لمقدرته الفائقة. وهذه كلها كانت مميزات ساكن المنطقة البدائى حينما أبدع فنه وسطر حضارته. ويقال إن شمال العراق (ما بين النهرين) قد توصل إلى عجلة صانع الفخار قبل غيره من جيرانه. وهذه العجلة لم تظهر فى مصر إلا فى عصر الأسرات، وحتى إن كان هذا حقيقة وهو شىء لا يمكن الجزم به - إلا أننا لا يمكن أن نغفل ما فعله صانع الفخار المصرى - وكان أوضح اختلاف ظاهر لأوانينا البدائية أنها كانت مدببة القاع حتى تغرز فى

الرمل. وكذلك كان الاختلاف فى نوع الرسم والزخارف، فالغابة والمناطق الجبلية تفرض على سكانها أن يمرنوا آذانهم، ولكن أعينهم لا تعمل بحرية كاملة وسط تشابك الأغصان، أو النتوءات الصخرية، أما ساكن وادى النهر فكل شىء يمتد سهلا أمامه. يرى الشكل واضحا، ويصل إلى زخرفته عن طريق محاكاته لما يراه. وميزة أخرى تجمع الفخار المصرى مع فخار حضارة بين النهرين فى صعيد واحد هى الإحساس باليد، أى شعورنا أن هذا الفخار صنع باليد لكى تستعمله اليد، بعكس حضارات فى أماكن أخرى نجد فيها الإناء كاملا لكن لا نلمس حنو اليد عليه، كذلك ارتباط زخرفة الإناء بالمكان، فالأرض مبسوطة لا جبال ولا صخور تحجب الرؤية ولا تشابك غابات. الإنسان يرى شجرة واحدة. يرى الشجرة ويمكنه تأمل البيت الصغير بوضوح، يتأمله كيف يحافظ على اتزانه وهو يصعد متحديا خط الأرض .. والحيوان يهرب أمامه يقفز فى انحناءات متساوية، وترتطم حوافره فى الأرض بنفس الاتساق. إن الامتداد حولهم جعلهم يلاحظون حركة الحيوان والنبات، ومنها توصلوا إلى الإحساس بالإيقاع والاتزان، ثم ربطوا هذا الإيقاع مع كل ما حولهم ليترجموه بعد ذلك فى كل ما يبدعون.

ومن تاريخنا الطويل، يلفت نظرنا بصورة غير طبيعية، آنية من

مرحلة نجادة تشبه لدرجة كبيرة الإناء الذى لا زلنا نستعمله ونسميه بالقدرة الأسكندرانى التى شببنا ونحن نراها فى مطابخنا. ولون فخار هذه الآنية وملمسها يكاد يكون لون وملمس الأوانى الفخارية التى تصنع فى واحات الصحراء الغربية، كذلك الزخارف باستثناء رسوم الحيوان والأشخاص والطيور. فالأوانى لم تعد تزخرف الآن إلا بالخطوط الهندسية مثل المثلثات والخطوط المتقاطعة. لكن الحال يختلف بالنسبة للآنية القديمة من مرحلة نجادة الغنية برسومها وزخارفها. ونظرة عابرة نلمح سلاسة الأقواس التى عبر بها الفنان القديم عن الغزال أو النعامة. وهى فى الحقيقة توحى بالحركة وبقفزات هذا الحيوان أو الطائر على سطح الرمال. أما المثلثات التى كانت توضع فى أسفل الإناء، وفى بعض الأوانى الأخرى قد نجدها أقواسا، فهى تعبير عن الماء أو كثبان الرمال. أما الخطوط المتقاطعة – التى ما زالت إلى الآن تستخدم كزخرفة أساسية لكل الفخار الشعبى – فيبدو واضحاً أنها ترمز للسلة. فما كان الإناء الفخارى فى بدايته بالنسبة للإنسان البدائى سوى سلة تمنع نفاذ السوائل والحبوب.

وقد كشفت لنا الحفائر فى فلسطين عن مصنع لصنع الأوانى الفخارية يكاد يكون كاملا، من حوض عجن الطين، وتصفيته إلى

العجلة التى تدور ليرتفع مع دورانها حائط الإناء. ونظرة واحدة إلى تنوع وغنى الفخار الذى اكتشف فى هذه المنطقة كافية كى نستطيع أن نلمس ثراء حضاراتنا بالأنماط الفخارية، على مر آلاف السنين التى لا يمكن حصرها، بل هى تكاد أن تصل إلى آلاف السنين التى لا يمكن حصرها، بل هى تكاد أن تصل إلى آلاف من الأنماط لذلك إن أعجبنا الآن بشكل «القلة» أو «حب للماء» أو «زير» فيجب أن ندرك أنه أتى نتيجة لعرق ومعاناة الفنان الشعبى فى المنطقة أجيالا لا يمكن حصرها وراء بعضها.

ويرجع الفضل إلى العالم الأثرى بيترى فى لفت أنظار العالم إلى ثراء وغنى الفخار فى هذه المنطقة، وذلك بنشره نتائج حفره فى تل الحيس بفلسطين، ففى تل واحد استطاع أن يحدد لنا - من أشكال الفخار المختلفة المتعددة التى لا يمكن حصرها - العصور التى مررنا بها. وبالترتيب من قرب سطح الأرض إلى أسفل: العصر الهلينكسى - العصر الفارسى - العصر الحديدى الثانى - العصر الحديدى الأول - العصر البرونزى المتأخر - العصر البرونزى المتوسط - العصر البرونزى المبكر .. وبعد ذلك العصور المعروفة.

وبوجه عام يرجع غنى الإناء الفخارى من الناحية الفنية إلى طبيعة مادة الفخار الهشة، فيكفى أن يتحطم إناء واحد من نقطة

ضعيفة فى بنائه الشكلى، حتى يبدأ الفنان الشعبى بحثه وراء الشكل من جديد، ليطوره كى يفى الإناء بالغرض الذى يصنع من أجله، دون أن يكون عرضة للكسر أثناء الاستعمال. ولهذا السبب نجد تطور الإناء متغيرا ومتنوعا فى حدود ضيقة، لكنها تدل على ثراء لا حد له وقد اعترف بيترى أنه خلال الستة أسابيع التى قضاها فى تل الحيس والتى تكاد أن تكون معجزة، اعترف أنه كان عليه أن يدرس أكثر من ٥٠ ألف إناء متنوع. ولا زال الفخار هو حجر الزاوية لدارس الآثار أو الفنون الشعبية.

الفصل السادس

تربة تكسب النبت مذاقاً خاصاً

ويمضى الزمن بعصر فراعنة وقياصرة وأمراء، عصور ينطوى فيها فننا الشعبى تحت لواء صرح فنوننا الرسمية والدينية صرحاً كلاسيكياً شامخاً خالداً على مر التاريخ، يخضع لمقاييس ويتسم بصفات.

ثم كان المقدونيون: ورغم تملكهم لناصية الحضارة اليونانية وجدوا أنفسهم حكاما فى أرض غريبة أعرق منهم وتملك حضارة آلاف السنين، إذ استمرت آثار عظمة مصر القديمة وجيرانها تنتشر فى العالم القديم كله حينذاك، باقية حتى بعد زوال سطوة دول الشرق الأوسط، بالضبط كما تتوهج السماء بضوء أجمل من ضوء الغروب نفسه بعد اختفاء الشمس. لم يكن غريبا إذن أن يستند اليونانيون إلى قبس ذلك الماضى العريق، وأن يحافظوا على الرابطة الروحية بينهم وبيننا لتأكيد حكمهم. وفى الوقت نفسه كانت الحضارة الإغريقية بالنسبة لنا بمثابة هبة هواء أشعلت جذوة أوشكت على الانطفاء. نتيجة لذلك وجد شكل جديد من أشكال الفنون، وأوجه من

النشاط الفكرى الذى سرعان ما انتشر فى مناطق حوض البحر الأبيض المتوسط المترامية الأطراف.

واجتذبت مصر عدداً كبيراً من الفنانين والعلماء والمفكرين. وغطت الإسكندرية لفترة طويلة على عظمة أثينا وروما. وكما قلت قبل ذلك خلط سكان المنطقة المعتقدات الدينية والأساليب الفنية بعضها ببعض. فمثلا بجانب تماثيل الآلهة البابلية والمصرية القديمة، كانت توجد تماثيل الآلهة الإغريقية. ونتج عن هذا أن عبر الإنسان الشعبى البسيط عن هذا المزج الفكرى فى تماثيل شعبية صغيرة من الفخار المحروق، ما زلنا نجد منها الآلاف إلى الآن مع خبطات معاولنا فى الأرض. فالحضارة فى مجموعها تيار فنى أو عمل موحد. حقيقة أن الأعمال الفنية يبدعها أفراد، لكنها فى النهاية نتاج مجموعة متآلفة من الناس، نتاج مزاج عدد لا يحصى من أفراد يخضعون لظروف واحدة، أى نتاج البيئة.. بمفهومها الواسع، فالحضارة هى النشاط الاجتماعى بصورته الواسعة، وأى نشاط اجتماعى يبنى على الناس فى مجموعهم، إذن فلا يوجد عمل فنى دون أن يكون خالقه مديناً للآخرين، مدينا لأحاسيس وموقف الإنسان البسيط.

ولنرجع ثانيا إلى حديثنا.. كما قلنا، تدين الحضارة الإغريقية بالكثير للحضارة المصرية، وغيرها من حضارات الشرق الأوسط،

وفى الوقت ذاته فإنها كانت سببا فى بعث جذوة فنوننا التى كانت قد أوشكت على الانطفاء بعد جذر حضارى، فاشتعلت بتلك الغنائية الحزينة التى شاهدناها فى المرحلة اليونانية الرومانية حزناً على مجد غابر وعلى كل شىء يموت، إلى أن أحرق دقلديانوس الأسكندرية فى القرن الثالث الميلادى فزادت الغنائية أو البكائية لتحدد فننا الشعبى.. بكاء على شهدائهم وعلى كل شهيد. واختلطت دائما أفراح هذا الشعب بأحزانه. وأصبح من الصعب التفرقة بين إن كان يبكى أو يغنى.. واختلطت الحقائق بالأساطير، وامتزجت بعرقنا ودمنا لتصنع فننا الشعبى. ونحاول دائما أن نستشف خيطا يفصل بين أسطورة أو حقيقة أو عقيدة. فى كتابات المؤرخين مثل هيرودوت وهيكايتوس وديودور الصقلى لكن عبثا نستطيع التمييز.

وهكذا فما من شىء جديد يفد على حضارة قديمة متأصلة - مهما كان الشعب مغلوبا على أمره - إلا وكانت عراقة البيئة كافية لتصبغه بصبغتها، تمتصه ثم تخرجه كيانا جديدا له كل خصائص ومقومات الشخصية المستوطنة ذات الجذور.

مثلا فى القرن الأول قبل الميلاد حين بدأت روما فى أخذ مكانتها، كان طبيعيا أن تفد إلينا بعض التقاليد الرومانية، فانتشر تقليد جديد فى مصر وهو حلول الصور المرسومة بالألوان المائية أو بالشمع على

الخشب محل القناع المنحوت الذى كان يوضع عادة على وجه الميت، فقد كان المصريون – كما هوَ معروف – يعتقدون فى حلول روح الميت المسماة «كا» أى القرين فى التماثيل. هذا الاعتقاد يوضح أسباب عنايتهم بصنع تماثيل عديدة، وترتيبها داخل المقبرة، فى عدة أماكن ليضمنوا سلامة روح الميت حتى تسكن عند أوزوريس، ثم حل القناع على وجه الميت محل التمثال فى عهد البطالسة ليحل محله لوح مرسوم فيما بعد.

ومع بداية النفوذ الرومانى فى مصر، وجدنا إلى جانب الصورة المرسومة بالطريقة الرومانية الصحيحة رسوماً مصرية أصيلة لأنوبيس وأوزوريس تظهر مدى امتزاج الحضارتين. وسرعان ما تأكد مزج الأسلوبين مع استمرار السيطرة الرومانية، لكن القيمة النهائية للعمل احتفظت بطابعها القديم الذى يمتاز بالحرص الشديد فى الأداء الفنى، وذلك وصولاً للهدف الروحانى من المعتقدات القديمة، ألا وهو حفظ الروح خالدة بواسطة صورة لهيكل الميت، ويتم ذلك بمساعدة ورضاء الآلهة المختصة. هكذا لأول مرة فى التاريخ وجد الفنان الشعبى الذى يرسم الناس المغمورين والفقراء، مظهرا الإنسان بطيبته ومعاناته وآلامه وكان أن عرفت مدرسة التصوير المسماة مدرسة الفيوم، نسبة إلى أن معظم هذه الرسوم وجدت فى

منطقة الفيوم، رغم انتشار هذا النوع التصويرى فى وادى النيل كله.

وأول شىء يلفت النظر فى هذه الوجوه هى الصفة المميزة لفنوننا القديمة. ألا وهى قوة النظرة التى تدل على محاولة التعبير عن حياة الروح وثبات وجودها. ومن جانب آخر نرى أن ملامح الوجه ليست رومانية بأى حال من الأحوال ، فهى مزيج من ملامح الجنس الحامى والسامى وسكان حوض البحر الأبيض المتوسط.. إذن.. فمعالجة رسم الوجه فى هذه الرسوم تختلف اختلافاً كلياً عن التصوير الرومانى للأسباب التى ذكرناها، وإن وجد تشابه فهو مظهرى. فالخطوط فى الرسم الرومانى تنطلق سريعة خلال تعرجها وبسطحية، تعبر عن استمتاع زائف بالحياة، كما تنطلق بنسب ثابتة لتعبر عن أنماط واحدة، وعن نظرة مثالية للجسم البشرى، لكنها فى معظم الرسوم المصرية التى من هذا النوع ساكنة، إذ يحد من انطلاقها معاناة الرسام وصولا إلى مطابقة الرسم لملامح الميت، حتى يضمن اهتداء الروح للصورة ورضاء الآلهة. هذه الانطلاقة عن حدود مثالية الفن الرومانى جعلتنا نضيف دوراً هاماً فى تاريخ الحضارة بالإضافة إلى تاريخنا الطويل. فرسوم الفيوم يظهر عليها بكل بساطة سمات العظمة والحزن والسكون، وهى سمات امتازت بها فيما بعد رسوم الأشخاص البيزنطية فى أوائل القرن الرابع. يدلنا

هذا على أن رسوم الفيوم كانت معبراً ضمن معابر وصلت التصوير الكلاسيكى القديم بالتصوير المسيحى فى القرون الوسطى. نستطيع القول بصورة أخرى أن هذه الوجوه المرسومة بتلك الكيفية، ثم الأيقونات القبطية المبكرة تمثل نشأة التصوير الدينى البيزنطى بكل مميزاته الميتافيزيقية وحزنه العميق، وقد ظل حاملاً هذه المميزات إلى أن تجمد بعد ذلك كقيمة كلاسيكية، سمة مميزة لحضارة القرون الوسطى بأكملها.

وكما هو معروف لم يقتنع سكان المنطقة كشعوب عريقة لها ماض وتراث، لم يقتنعوا لا بالحكم الرومانى ولا بآلهة الرومان ولا بالتقاليد الرومانية، وسرعان ما آمنوا بالمسيحية إذ وجدت تعاليمها صدى فى نفوسهم. وكانت بالنسبة لهم رمزا للقضاء على الإمبراطورية الرومانية، وممثلة لمد شعبى فى وجه الحكم الرومانى الاستبدادى. فلم يكن أمام الرومان سوى اضطهاد هذا الشعب والتفرقة الشديدة فى المعاملة بينهم وبين الرومانيين كطبقة لها السيادة، وزيادة الضرائب والاستيلاء على المحاصيل والصناع المهرة. وبالتأكيد ما حدث فى مصر حدث فى أرض الشام والعراق، إلا أن مصر حفظت لنا تاريخ هذه الفترة كجزء من تاريخ الكنيسة القبطية والاستشهاد المسيحى.

لقد أحرق دقلديانوس المدن والقرى المصرية حتى سميت تلك

السنة بعام الشهداء، وقتل كاركلا الآلاف المؤلفة من زهرة شباب مصر فى مذبحة عامة بالأسكندرية، لكن هل تنتهى الشعوب العريقة؟ إن الحقد يولد الحقد.. والكراهية تولد الكراهية. وعرف العالم لأول مرة من المصريين الاضطرار إلى المقاومة السلبية. وعرف العالم من مصر والشرق الأوسط كذلك النسك والتصوف والاستشهاد. ولم يكن أمام هذا الشعب كما لمحنا من قبل سوى أن يغلق على نفسه ويتقوقع. إنهم لا يريدون الرومان ولا آلهة الرومان ولا التقاليد الرومانية. فمثلا كان أفقر المصريين يثبت على باب منزله عملة ذهبية - ربما كانت كل ما يملك - يثبتها من ثقب فى عين قيصر، عنواناً لكراهيته، واحتجاجاً على حكم القياصرة. لذلك فلا داعى للاستغراب أن أتت سيدة عجوز تعودنى وأنا مريض، وأصرت على أن تصنع شكلا آدميا من الورق، ثم تظل تحرقه مهمهمة «من عين.. ومن عين .. ومن عين»، إلى أن تحرقه بعد ذلك كلية.. أبتسم، وأبتسم كذلك فى تعب حينما أرى بعض عامة الناس يعمدون أحيانا إلى ثقب أعين الوجوه المرسومة فى إعلانات الحائط، يثقبون الأعين فقط، منفثين بذلك عن إحساسهم المكبوت، وأعجب كيف توارثنا نحن سكان المنطقة ظاهرة مثل هذه للتعبير عن كرهنا أو غضبنا؟ وكثيراً ما أرتنا الحفائر العديدة من تلك العملات المثقوبة.

كما رأينا كذلك حوائط مرسومة بالتقاليد الرومانية، ثم غطيت بالملاط ورسمت بطريقة شعبية مبسطة، لتمثل القديسين والشهداء، فقد كان سكان المنطقة لا يريدون رؤية الرومان فقط، بل حتى ولا التطلع للفن الرومانى، إذ أصبح بتقاليده رمزاً يمثل سيطرة فئة قليلة من الناس على السواد الأعظم من الشعب. وهكذا ولد الفن المسيحى فى المنطقة مع ميلاد الفن القبطى، وكان أول فن شعبى عام كما هو متعارف عليه الآن، بل وأعظم الفنون الشعبية. ولأول مرة فى التاريخ يصبح فن العامة هو فن أمة بأكملها، بل وأكثر من ذلك يرتبط بالدين معبراً عنه، وخادما إياه، وفى نفس الوقت يرتبط بأفراح وآلام الناس، وينفصل انفصالاً تاماً عن الفن الرسمى للدولة، بصفته معبراً عن الطبقة الحاكمة المكروهة. ولم يكن أمام هذا الشعب الفقير سوى الخامات الرخيصة مثل الخشب وقطع العظم والكتان والصوف والملاط. وكان من السهل على أبناء هذا الشعب بعد أن سيطروا على أصعب الخامات كالجرانيت والمعادن أن يسيطروا على مثل هذه الخامات ويشكلوها بلوعة فى التعبير. وبساطة عذبة فى الشكل.

ويختلف الفن القبطى والفنون المعاصرة له فى المنطقة، عن بقية الفنون الشعبية والبدائية بأنه ظل مثقلا بمعان ورموز كثيرة، ورغم تعبيره عن بساطة الحياة الفقيرة والتماثيل التى ترجع إلى تلك

الفترة، لا تمثل قيصراً أو قائداً عظيماً أو قديساً أو إلهاً، كما أنها لم تنفذ فى حجر غال أو مادة صلبة.. لكنها قد تمثل صبياً ساذجاً طيباً من الجص وكله تعبير عن الفرح البرىء، وتحمل خطوطه إلى المشاهد الراحة والبساطة. وسنجد أنفسنا مع مثل هذا التمثال أمام قيمة فنية تحمل كل مقومات الفن، وتذكرنا حركة اليدين المنقبضتين على الصدر فى مثل هذه التماثيل بحركة الأيدى فى تماثيل الفراعنة وحكام مارى، وأباطرة أشور ولكنه بدلا من أن يقبض على عصا وصولجان، قد نجد إحدى يديه مثلا قابضة على القلادة فى عنقه والأخرى ممسكة بفرع نبات، وقد زين رأسه بفرع آخر.

وهذه التماثيل فى ألوانها وتعبيرها، تجعلنا نلمح بسرعة، التشابه الكبير بينها وبين هذه التماثيل التى تباع فى أزقتنا وطرقاتنا، المصنوعة من الجص والملونة بألوان ساذجة، يقايض عليها البائع بقوارير فارغة «عزيزة بإزازة، وشكوكو بإزازة». إن هذه التماثيل الموجودة الآن فى أزقتنا ليست سوى امتداد لفن شعبى عظيم استمد أصالته وقوته من بيئة عريقة، فى وقت كان فيه التشبه بالرومان وقيم الرومان هو «موضة» العالم القديم.

الفصل السابع

ما بين الحزن والسخرية.. واللامبالاة

لا نستطيع أن نرجع جذور التصوير الشعبى فى المنطقة، بصورة مؤكدة إلى أبعد من القرون الأولى للتاريخ الميلادى، أى مع بداية تمرد الشعب المصرى «القبطى حين ذاك» على كل ما يمت إلى الأساليب الرومانية، كنوع من الاحتجاج والمقاومة السلبية، أو نزوع إلى حرية وتلقائية أكثر فى التعبير، من سطحية الأسلوب الرومانى.

وقد كشفت لنا حفائر الأشمونيين عن وريقات منزوعة من مخطوطات، يرجح أنها من القرن الثالث الهجرى، نرى فيها بوضوح آثار التقاليد القبطية فى الرسم، وهى ملونة بالأصفر والأحمر والأخضر ومنها صورة لكلب أمامه إناء فخارى يشبه القلة التى مازالت تستعمل إلى يومنا هذا فى مصر.

وفى المتحف الإسلامى توجد صورة - ترجع إلى العهد الفاطمى - تعبر عن شخصين ولكى يضمن الفنان الشعبى وصول ما يرمى إليه إلى المتطلع للصورة لم يكتف بأن أحاط وجهيهما بهالة القداسة، التى اعتاد الفنان القبطى أن يضعها حول رأس القديسين، بل كتب

كذلك بركة فى آخر عمامة الرجل الأيمن، أما الأيسر فيتدلى من جانبه سيف وتتدلى من وسطه شرائط جلدية فى آخرها حلى هلالية الشكل ويعلوهما داخل إطار دعاء بالخط الكوفى: «عز وإقبال للقائد أبو النصر».

ولقد استمر فن التصوير فى مصر محتفظاً ببقايا تقاليده التى ساعدت على تطويرها عوامل كثيرة، منها تأثره بما وفد إليه من تيارات حتى كان العصر المملوكى فتكونت له شخصية جديدة مميزة، فرضت نفسها على المنطقة. تلك الشخصية استندت على تراثها العميق كما أوضحنا، مع إضافة من المؤثرات التى وفدت إليها من تلاحم المنطقة تلاحما كاملا بالحكم الإسلامى. أضف إلى ذلك ما أسبغته العقيدة الإسلامية وما فرضته من تقاليد، كل هذا أوجد خصائص شخصية ذات عراقة، تشع منها فى نفس الوقت الروح الإسلامية والطابع العربى.

هذا، إلا أنه لا يمكننا أن نغفل الدور القيادى الذى أدته العراق خصوصاً فى مجال التصوير. ويظهر أن العراق فى القرن الخامس الهجرى كانت مركزا لهذا الفن وسط جيرانها وأشقائها. ومن الثابت أن الفاطميين قد اهتموا بفن التصوير كأحد مظاهر الحضارة التى لا يمكن إغفالها، واستقدموا إلى مصر الأساتذة من بغداد.. لكن

مصر مع ماضيها الطويل فى الرسوم الحائطية واحتفاظ الشعب بتقاليده فى التعبير، نجده يتجه إلى الرسوم الحائطية، فيزدهر هذا الفرع حتى نجده يزين الأماكن العامة للناس. وقد عثر على أحد الصور الجدارية التى تنسب إلى هذا العصر «الفاطمى» بحمام عام جهة أبى السعود بالقاهرة، وهى تمثل فتيانا وفتيات ملونين باللون الأحمر، يحددهم من الخارج خط أسود وأهم ما يميز أسلوب هذه اللوحة هو الاعتماد على عنصر الخط فى إظهار الأشكال من ثنايات القماش إلى ملامح الوجه.

ولم يلبث أن علا شأن مصورين مصريين وعراقيين، وبرزت منهم أسماء فى المنطقة، وقد روى لنا المقريزى قصة المنافسة التى كانت قائمة بين قصير المصرى وابن عزيز العراقى. كما أنه أورد ذكر كتاب يضم أسماء المصورين وهو «ضوء النبراس وأنس الجلاس فى أخبار المنوقين من الناس».

وتعتبر رسوم الكتب فى التراث الإسلامى أقرب إلى الفن الشعبى منها إلى شىء آخر، نرى ذلك فى ترجمة كتاب الترياق لجالينوس ويرجع إلى سنة ١١٩٩م، كذلك كتاب البيطرة فى سنة ٦٠٥هـ ويتخذ أسلوبه البساطة التامة، وقلة العناصر المكونة للصورة، وخلوها من الخلفية المزدحمة، وإن وجدت أشجار فهى مبسطة ومحورة تحويرا

زخرفياً، وقوة التعبير تتمثل فى حركة الإنسان. أما مخطوط كليلة ودمنة الذى ترجمه ابن المقفع عن البهلوية ففيه نجد الحيوية والحركة، ودرجة عالية من التحوير والتبسط، وكذلك مخطوط الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ومخطوط دمعة الباكى لابن فضل الله العمرى..

لكن أهم رسوم فى التراث الإسلامى هى مقامات الحريرى التى عنى الرسامون سيان كانوا مصريين أو عراقيين بها، وتباروا فى تزيينها منذ القرن الثانى عشر الميلادى، ومما ساعد الرسامين أنها مكتوبة بطريقة لا تخلو من المرح والدعابة. فهى تنقد المجتمع وتعدد مساؤه.

والصور بوجه عام تمثل الحياة اليومية فى المدينة والريف مع إظهار الانفعالات والملامح والمشاعر المختلفة. وأهم رسام رسم هذه المقامات هو الواسطى سنة ٦٣٤هـ. ولا يمتاز الواسطى بأنه كان يعتمد على توزيع المساحات المشغولة والشاغرة فقط، لكن كذلك فى تعبيره عن الخلجات الإنسانية البسيطة التى تنجم عن الانفعال، من انحرافة قدم إلى التغير فى تجاعيد الوجوه.. إلى ارتفاع الأكتاف.. الى تقلص الأصابع، فقد وصل فى هذا المجال إلى درجة من الإعجاز، بدقته المتناهية وتأمله للحياة، وتجاوبه معها، مع إيجابية غريبة تنطلق للتعبير عن الموضوع ككل فى تلقائية.

ومع ذلك فقد كان العصر المملوكى كما قلنا، هو الذى ازدهرت فيه فنون التصوير الشعبى بذلك الأسلوب المعروف لدينا - ازدهاراً كبيراً - والفضل فى ذلك يرجع إلى دولة المماليك بانتصاراتها المتالية التى أوجدت استقراراً اجتماعياً ومناخاً ملائماً لنضج وتطور الفن، فحفظت تراث الإسلام وساعدت على بقاء الأسلوب الشرقى فى التصوير واستمراره وحمايته من التأثيرات المغولية والتترية، كما حدث فى مناطق كثيرة من العالم العربى. وفى هذا العصر الذى هو العصر المملوكى اتضح كذلك أسلوبنا الساخر فى التعبير بأوضح معانيه يتجلى فى شجن عميق يحمل كل معانى الصبر والمعاناة.

ولم يصل الفنان الشعبى إلى تلك الأنماط الثابتة الساخرة التى تحمل المرء على السخرية ممن تعبر عنهم فى يوم وليلة، بل كانت تلك الأنماط نتيجة لتجارب تراث أجيال وأحقاب طيلة العصور الإسلامية، حتى وصلت إلى ما وجدناها عليه فى العصر المملوكى. فعبر لنا رسام العصر المملوكى بفرشاة سريعة على خزف أو ورق عن أنماط بشرية يريد السخرية منها. وربما كانت هذه أول مرة يرى فيها العالم رسما «كريكاتيرياً بمفهوم الكريماتير»، أى يتشابه إلى حد ما مع النموذج الثابت للرسم الكاريكاتيرى الذى استعمل فى بداية هذا القرن ونقصد الرأس مكبرة بمقارنتها بالجسم الصغير. كما نلاحظ

كذلك فى بعض الرسوم التى اكتشفت فى ذلك العهد أن الخط الذى يحدد الوجه تقريبا مستدير، وملامح الوجه تحددها علاقات خطية تكاد تكون تجريدية، فمثلا يعبر عن العين بنقطتين دون الإشارة إلى الجفون .. والأنف بواسطة خطين أفقيين متوازيين. وكذلك الشوارب تعالج كأنها مقابض، ويكشف الفنان الشعبى بطريقة رسمه الحية هذه، وتصرفه فى الواقع عن أستاذية نادرة وجرأة فى الرسم، كل ذلك كان يصنع بنضارة اللامبالاة الساخرة التى امتاز بها الشعب المصرى بصفة خاصة على مر العصور.

حقيقة إن مثل هذه الطريقة من الرسم تتشابه وتنطوى تحت مثالية ومفهوم واحد مع العراق والفرس، ولكن روح السخرية بالحياة جاءت من مصر. كما أضافت مصر نوعاً من البهجة والمرح اللذين تمتاز بهما فنون حوض البحر الأبيض المتوسط.

ومع اغتصاب الحكام العثمانيين للفنانين والصناع المهرة فى مصر، وسوء الحالة الاجتماعية والفقر. لجأ الشعب ثانية إلى تعبيره الحر التلقائى الفقير دون الاهتمام بجانب التجويد. ظهر هذا الأسلوب بأوضح صوره فى رسم الأحجبة والتمائم والتعاويذ، وقد اكتشف فى حفائر الفسطاط الكثير منها، كما اتضح فى تزيين الأدوات المستخدمة فى الحياة اليومية كهودج العروس، وإطار المرآة،

والصناديق الخشبية. وأسلوب هذه الرسوم لا يخرج مطلقاً عن أسلوب الفنان الشعبى الذى يزين به الآن واجهات منازله وصناديقه حتى يومنا هذا.

الفصل الثامن

خوف من ظلمة أبديّة

وإذا انتقلنا إلى التماثيل، فسنرى فى بعض التماثيل الشعبية أن النصف العلوى للجفن المحيط بالعين يظهر كقشرة سمك محفورة للداخل، ويحدد بواسطتها الحاجب. ونتساءل: من أين أتت حتمية تمثيل العين بهذه الطريقة المبالغ فيها وبحجم غير طبيعى؟.. يرجع هذا إلى تقاليد فنوننا القديمة التى كانت تكبر حجم العين دائما، وكأنها تظل إلى ما بعد الموت شاخصة تستهويها وتمتعها غرائب عالم ما وراء الموت.. وحتى فى تمثيلهم للعميان ومعظمهم من عازفى آلة الهارب ومن المغنين لم يرسموا الجفن مطبقا تمام الانطباق، بل تركوا شريطاً رفيعاً يمكن رؤيته بسهولة بين الجفنين، فالعين المغمضة معناها ظلمة أبدية كاملة، معناها العقاب النهائى للأرواح العديمة الجدوى التى لا يمكن إصلاحها. ومن النادر أن نجد تمثالا شعبياً فى المنطقة مغمض العينين.

كما نلاحظ أن معظم التماثيل الشعبية مفلطحة نوعا ما، ذلك يرجع إلى الاتجاه القبطى والمسيحى المبكر، فالنحاتون الشعبيون فى

ذلك الوقت نادراً ما توافرت لهم الحرية الكاملة والإمكانيات لتنفيذ كتلة تمثال يحيط بها الفراغ من كل ناحية، فكانوا يربطون كتلة التمثال بكتلة أخرى مستوية ترتبط بمؤخرة التمثال. فتكون النتيجة ظهور التمثال كأنه نحت بارز شديد البروز، وتبعاً لذلك فجانبا التمثال لارتباطهما بالسطح الذى فى مؤخرة التمثال ينقصهما التجسيم الكامل.

وهذا يرجع لضعف الخامة التى كانوا يصنعون منها التماثيل كالحجر الجيرى والجبس والطين المحروق، فكانت تضاف هذه الكتلة المستوية كدعامة تمنع تهشم أجزاء من التمثال. أو قد يكون ذلك تأثراً ببقايا تقليد رومانى ترعرع وتبلور فى تدمر. لهذا تفلطحت التماثيل الشعبية منذ بداية العصور المسيحية المبكرة، وأصبح النحت المسيحى فى المنطقة يعتمد أكثر فأكثر على العلاقات الخطية، أكثر من اعتماده على وحدة الكتلة، بل يمكننا اعتبار هذا النوع من النحت أحد الفنون الخطية التى تمتاز بها المنطقة. ونتيجة لذلك كانت الأجزاء البارزة فى التماثيل القبطية كالجفن وحدقة العين والأنف والشفة وحتى خصلات الشعر- على الرغم من أنها مقطوعة فى الحجر - توحى بأنها مشكلة بشرائط مفلطحة، كأنها مجسمة بطريقة بدائية وبطين لزج. مثل هذا المفهوم يتعامل فقط مع البعدين الطولى

والعرضى، أى السطح وليس الكتلة .. أو بشكل آخر يعتمد أكثر على الخط وعلاقاته، لا على التجسيم، وقد وصل إلى أن صار نمطاً يحدد ويربط كل مظاهر الفن المسيحى الرومانى الجنائزى، وبقى واستمر كتقليد مصطلح عليه، لفنون هذه المنطقة الشعبية، بقى مستمراً حتى عصرنا، فتماثيلنا الشعبية الآن توحى بأنها مفلطحة رغم محاولة تجسيمها.

وكما سخر هذا الشعب من آلامه، نجده يعيشها ويتحملها فى عناد، وكثيراً ما نجد تماثيل غائرة العينين.. ألا يقال فى حديثنا الدارج فقد بصره وغارت عيناه من الحزن، أو ابيضت عيناه وانمحت.. كذلك ما زال الرجل البسيط لدينا رغم تهكمه على أصحاب العاهات الأخرى، يحترم ويتجنب التهكم على الرجل الضرير ويخشاه، يؤمن بأنه يمتلك قوة إدراك وبصيرة للأمور أشد وأعمق من المبصر.. واستمر كتقليد باق منذ آلاف السنين أن يحترف العميان حرفة المنجمين وحاملى النبوءة والمنشدين والعازفين، والفقهاء والمرتلين للقرآن الكريم والإنجيل..

الفصل التاسع

وقار حزين.. وسخرية مريرة

تعترينا الحيرة أمام الكثير من تماثيلنا الشعبية، هل هى تضحك أو تبكى؟ هل هى سعيدة أم حزينة؟ ومثلا تحيرنا رسوم السيد المسيح الشرقية على الأيقونات وعلى الجدران ومنسوجة فى القماش القبطى. إذ نعجب أهى رسوم لطفل أم لرجل عجوز ناضج يحمل تجارب وهموم الدنيا دون سعادة، إن نظرة الشرقى تختلف كلية عن نظرة الفنان الغربى للمسيح خصوصا بعد تخلصه من المؤثرات البيزنطية التى هى شرقية، لقد حاول الأخير أن يجسد فيه مثاليته عن الطفولة .. أما الفنان الشرقى فقد اختلفت نظرته كلية عن ذلك، فبالنسبة له كيف يولد المسيح طفلاً عادياً وهو الذى لم ينطق إلا بالحق، متحملا مسئولية رسالته ومدركاً تمام الإدراك لوعورة الطريق الذى سيسيره. إذن فليحمل وجه الطفل الإلهى كل هذا، مع ابتسامة حزينة مريرة. وقد نجد عينيه الواسعتين تحملان نظرة عميقة كأنها تسبر أغوار الوجود. أضف إلى هذا تأثر الإنسان البسيط والفنان الشعبى بتماثيل إيزيس وأوزوريس وصورهما وتماثيلهما فى عصر المسيحية المبكرة وكانت لا تزال موجودة.

وقد تضحك عندما ترى تمثال شكوكو بزجاجة، أو عروسة المولد تتحداك في وقفتها، وقد وضعت ساعديها في خاصرتها، أو فارس من الحلوى شهر سيفه، ونسب جسمه مضحكة تحملك على الشفقة عليه أكثر من الخوف منه.. ونتذكر أنه حين سيطر كاراكلا على الأسكندرية بقوة الحديد والنار، وقضى على كل من في قدرته حمل السلاح، وكتم الأنفاس، لم يجد الشعب الاسكندري سوى عبارات التهكم والأغاني التي تشير لشكل جسمه الشاذ: إذ كان كاراكلا يمتاز بفخذيه وساقيه القصار التي لا تتناسب مع جذعه الضخم القوي.. وهكذا يتهكم الشعب على حكامه القساة عن طريق فنونه، وهكذا ولدت شخصياتنا الشعبية مثل جحا، وعلى الزيبق، وشيحا. تلك الشخصيات التي تناوىء الحكام والأثرياء.

دعنا إذن نأخذ فكرة مختصرة عن روح الهزل لدى الفنان الشعبي، لأنه هو الذي يجسد لنا هذه الشخصيات. لقد اعتاد دائما الرجل البسيط في مصر وقت أزماته ومصائبه أن يتهكم على نفسه، وعلى مصائبه وعلى من يسبب له تلك المصائب. وكنوع من التنفيس أو المقاومة السلبية كان يخلق أنماطاً يحملها كرهه وبغضه، فهي رمز لمصائبه رغم غبائها وضيق تفكيرها كشخصية التركي مثلا. وفي كثير من الأحيان تتكون هذه الشخصية عن كره لحاكم معروف

أصلا، ثم يضيف عليها الرجل الشعبى، وبمرور الزمن تصبح نمطا شعبيا متداولا.. أو يتبنى الفنان الشعبى شخصية من أقاصيصه الشعبية لأنها نموذجاً حياً يشعر به هو ومن حوله ويلازمهم على مر السنين، مثل جحا، وعلى الزيبق، وشيحا، وشخصية الحلاق فى ألف ليلة وليلة.

إن موهبة ساكن المنطقة وخصوصاً القاهرة فى خلق النكتة وعمل المقالب، والتهكم الذى قد يصل إلى حد السخرية اللاذعة ممن حوله ومن نفسه، هذا كله، اتجاه معروف فى حياتنا وفى آدابنا وفنوننا الشعبية على مر العصور. ولقد اتضح بصورة كبيرة فى الفنون الشعبية التشكيلية التى احتفظت لنا على مر الزمن بأنماط ثابتة عمقتها وطورتها. ولم يصل الفنان الشعبى إلى ثبات تلك الأنماط العابثة أو التى تحمل المرء على السخرية منها، فى يوم وليلة، إنما هى نتيجة تجارب عديدة وتراث أجيال متعاقبة. ويحتوى متحف تورين فى إيطاليا على ورقة بردى عليها رسم هزلى من الأسرة الثامنة عشرة فى مصر، يعطينا صورة ممتعة لأوركسترا يتمثل فى حمار يقف على رجليه الخلفيتين يداعب أوتار الهارب الرقيقة بحوافره الغليظة، ويقف وراءه أسد على رجليه الخلفيتين، ويجذب بأظافره الأمامية أوتار القيثارة، ومن فتحة فكيه الفاغرتين نشعر كأنه

يدوى بأغنية سعيدة. ومن خلفه يمسك تمساح بعود مجدول من اللوتس، أما الأخير فى الأوركسترا فقرد ينفخ فى مزمار مزدوج وهو سائر. وبالرغم من حركاتهم الغريبة فإن مظهرهم يدل على أنهم يستمتعون بإخراج الأصوات التى يؤدونها.

ويضم المتحف القبطى فى مصر رسماً حائطياً يظهر فيه مجموعة من الفئران يتملقون قطاً متعجرفاً، حاملين له الهدايا دليلا على خضوعهم. وفى نفس المتحف نجد قطعة من الحجر عليها رسم لولد يسقط بطريقة خيالية من أعلى نخلة، وهو يسرق البلح. كما يملك متحف كريفيليد بألمانيا قطعة صغيرة من النسيج القبطى تمثل منظراً من الأساطير اليونانية وهو اغتصاب أوروبا. وفيه نرى امرأة متحررة من ملابسها تجلس على ظهر ثور و تحرك بسعادة وشاحها ولا يبدو عليها أى خوف من الاغتصاب بينما على ذيل الثور يتماسك قرد صغير ليقوم بألعاب بهلوانية. وما هذه سوى نماذج قليلة من أمثلة كثيرة.

وهنا لا يفوتنا التلميح دون ذكر تفاصيل إلى التماثيل العديدة المضحكة المصنوعة من الفخار المحروق وترجع إلى العصر اليونانى الرومانى، وقد وجدت فى مصر بكثرة ومن النادر وجود مثيل لها فى مناطق أخرى.

وقد أخذ الغرب عن الشرق فيما بعد فن تمثيل الحيوانات وهى تتصرف كأنها بشر. ويرجع الأثر الهزلى على الأكثر إلى الحركات غير العادية وغير المناسبة لمثل هذه الحيوانات وأكبر دليل على هذا كتاب كليلة ودمنة والرسوم التى عبرت عن مشاهد منه. وكنتيجة لإطلاق أسماء بعض الحيوانات على الناس بقصد المدح أو كنوع من التحقير، أصبحت أسماء بعض الحيوانات تشير إلى المدح والتقدير أو الاحتقار والكراهية: فالأسد معناه الشجاعة، والحمار الغباء مع العناد، والقرد التقليد. ومن الأشياء التى ظلت تثير الضحك العاهات الإنسانية كالأرجل الملتوية، والظهور المحدبة، وغيرهما من عيوب النقص الجسمانى كما أوضحنا فى مثل كاراكلا.. ولكن هذا لم يمنع من أن يصل الأقزام والزنوج إلى أعلى مراكز الدولة فى مصر وباقى البلدان العربية على مر العصور كما حدث لكافور الإخشيدى فى مصر.

الفصل العاشر

ركيزة من عقيدة سمحة

انطلاقا من ركيزة الدين، حفظ المسلمون تراثهم القديم، حفظ الواعى المدرك للقيم، مضيفين إليه ومتممين إياه مع تتابع العصور. وليس هناك أدل على تقدير الإسلام للقيم الثقافية مما ورد عن الرسول صلوات الله وسلامه عليه، أنه جعل فدية الأسير تعليم عشرة من الأميين، وليس أدل على ديمقراطية الإسلام أن رأينا المساجد خالية من الحجاب، كما لا توجد أمكنة متفاوتة، فالكل سواء من يحضر أولاً يقف فى أول صف ومن يصل أخيراً يقف فى نهاية الصف، ولو كان الحاكم نفسه. هذه إرادة الإسلام وثقافة الإسلام: الحياة دون زيف، والثقافة دون طبقات ودون انفصال بين الحاكم والمحكوم.

وقد حددت سيرة الرسول، منهجه القويم فى الحياة، وتقشفه هو وخلفاؤه الراشدون رضى الله عنهم أجمعين. وبهذا حافظ الإسلام على روحه. كما حقق للمسلمين وحدتهم وتضامنهم، حرص بعضهم على بعض، فلا فرق بين غنى وفقير ولا يتفاضل الناس إلا بالتقوى.

انطلاقا من هذا المنطلق فى التفكير والحياة، صان المسلمون للإسلام روحه كمد شعبى وتغيير اجتماعى من أجل المجاميع البشرية، فتحددت للفن الإسلامى معالم وحدود لا يمكن إغفالها. وليس أصدق على الانتماء إلى البسطاء، من قول الله تعالى: «الذين يتبعون الرسول النبى الأمى..»، إنها بساطة التفكير وفاعليته، وبساطة مواجهة العبد للمعبود وللحياة دون وساطة ودون قدس الأقداس.

ولقد دخل رسول الله صلى الله عليه وسلم ساحة الكعبة.. وحطم ما حولها من أصنام وتماثيل، ثم أمر بثوب وماء ودخل باطن الكعبة وأزال ما على جدارها الداخلى من صور.. إذ كيف يتأتى للفقير البسيط أن تتوافر له أماكن عبادة بها تماثيل وصور؟ وهكذا تحققت للإسلام مواجهة صريحة وبسيطة بين العابد والمعبود، بين الإنسان والحياة، دون كهنوت وطبقة عليا من رجال الدين، طبقة قد تحيد فى يوم ما عن وظيفتها القيادية.

وقد تحفظ الإسلام نوعاً ما مع المغالاة فى الزخرفة والغالى الثمين من الأشياء، لكنه بالنسبة للنور ووسائل الإضاءة كان له موقف آخر. فقد جاء فى أسد الغابة عن سعيد بن أبى هند، «حمل تميم من الشام إلى المدينة قناديل وزيتاً، فلما انتهى إلى المدينة وافق ذلك ليلة الجمعة فأمر غلاما له يقال له: أبو البراد، فعلّق القناديل وجعل فيها

الماء والزيت، فلما غربت الشمس أسرجها، وخرج رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى المسجد فوجده مضيئا يزهو بالنور فقال من فعل هذا.. فقالوا تميم، فقال: نورت الإسلام نور الله عليك فى الدنيا والآخرة..»

كما حفلت آيات الله البينات فى القرآن الكريم بلفظ النور، ورمزه عن الهداية، لذا اعتنى الفنانون المسلمون بالمصابيح والقناديل، يتفننون فى زخرفتها وصنعها.. ولبس رسول الله صلى الله عليه وسلم السندس والحرير ثم تركه، وعن عقبة بن عامر قال: «أهدى رسول الله صلى الله عليه وسلم مزوج «قباء» حريرا فلبسه ثم صلى فيه، ثم أنصرف فنزعه نزعاً شديدا كالكاره له، ثم قال: لا ينبغى هذا للمتقين».

وعن قتادة أنه قال «سمعت أبا عثمان النورى: أتانا كتاب عمر مع عقبة بن فرقد بأزربيجان، أن الرسول نهى عن الحرير إلا هكذا وأشار بأصبعيه اللتين تليان الإبهام فعلمنا أنه يعنى الأعلام».

وهكذا مع تحريم الحرير إلا من عرض إصبعين تفتق عقل الفنان المسلم إلى تحويل تلك المساحة إلى خيوط، ومن ثم ازدهرت صناعة الوشى وزخرفة الكتان والصوف بخيوط الحرير حتى بلغت صناعة المنسوجات الكتانية الموشاة أوجها فى العصر الفاطمى.

وقد نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم عن الحرير لأنه يعلم أنه ليس فى متناول الفقير، ولكن هل يمنع الفقر القدرة على الإبداع؟ لذلك أقبل المسلمون على تزيين ملابسهم بخيوط الحرير. وقد ظل المسلمون يتبعون هذا التقليد حتى العصر الفاطمى، ثم زادوا فى تطريز مساحة الأشرطة المنسوجة أو المطرزة من الحرير على خامة أخرى مثل الكتان أو الصوف، حتى كادت أن تغطى معظم الأرضية الكتانية مع أواخر القرن الثانى عشر الميلادى. وما زالت إلى الآن بواقى هذا التقليد فى نسج وتطريز زخارف الجلاليب والأقمشة والعمائم والأحزمة والشيلان.

كانت مصر تستورد خيوط الحرير فى العصور الإسلامية، وكشىء موثوق به كان ذلك شيئا مؤكدا فى القرن السادس الهجرى. وقد عثر فى أخميم على قطعة من الحرير كتب عليها اسم الخليفة مروان ووجد بالمتحف البريطانى منسوجات حريرية من إنتاج أخميم فى ذلك الوقت. وأخميم مركز للنسيج من أيام الفراعنة، ونظرا لمعاملة المسلمين الرحيمة للأقباط، أو لاحتياجهم لمهارة النساجين الأقباط فى تلك المنطقة ظلت أخميم كما هى، بل وزادت أهميتها بالنسبة للكتان والحرير.. وهى إلى الآن ما زالت محافظة على مستواها العالمى بعض الشىء.

أمـا عن غنى ألوان الأقـمـشـة وتعددهـا فيـرجع هذا إلى خبـرات الحضـارات التى ورثها المسلمون. فاللون الأصفر كان يؤخذ من ثمار شـجيـرات صـغـيـرة تكثـر فى منطقـة الأنـاضـول ومن جـذور شـجـر الكركوم، ومن زهرة نبات الزعفران، واللون البنى من نبات الحنة إن كـان يميل إلى الاحـمـرار، ومن نبـات العـفص إن كـان يميل إلى السواد. وتعلم أجدادنا مزج الألوان ببعضها، وتعلموا كيف يثبتون الألوان بقشر الرمان أو الليمون الحامض أو التمـر هندى أو حـجـر الشـبه. ومن مـراكـز صناعـة المنسـوجـات فى مـصـر تنيس ودميـاط، ودميرة على بحيرة المنزلة ومكانها الآن تل دبيق، وقد بلغ من شهرتها أن أطلق تجار المنسوجات بالعراق على أحد مراكز النسيج الدبيقة، ولا يزال ينسج نوع من الحـريـر فى دمـشـق، منذ القـرون الوسطى، ونسبـة إلى دمشق يسمى بـاسمـهـا أمـا كلمـة موسلين فـهى نسبـة الى الموصل.. ومن المؤكد أنهم كـانوا فى العـصـر العـبـاسى والفـاطمى يستعملون القوالب الخشبية لطبع الزخارف على القماش. ومعظم الألوان كانت الأحمر والأسود. ويوجد بالمتحف الإسلامى بالقاهرة نماذج من تلك القوالب.

هذا عن النسيج، أما عن الآنية والحلى المصنوعة من المعادن، فقد ذكر ابن أبى ليلى قال:

«كان حنيفة بالمدائن فاستسقى، فأتاه دهقان بماء فى إناء من فضة فرماه به وقال: إنى لم أرمه إلا أنى نهيته، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم الذهب والفضة والحرير والديباج لهم فى الدنيا ولكم فى الآخرة».

واتخذ الرسول خاتماً من ذهب فكان يضع فصه فى بطن كفه، إذا لبسه فى يده اليمنى، فصنع الناس خواتم من ذهب. فجلس الرسول على المنبر فنزعه وقال: «إنى كنت ألبس هذا الخاتم وأجعل فصه فى باطن كفى .. فرمى به وقال: «والله لا ألبسه أبدا». ونبذ الرسول الخاتم فنبذ الناس خواتمهم. ثم اتخذ خاتماً من فضة فصه منه، ونقش عليه محمد رسول الله فى ثلاثة أسطر، كان يختم به الكتب إلى الملوك. ولقد روى كذلك أن خاتمه كان من حديد ملوى عليه فضة وقيل إنه رآه فى يد عمرو بن سعيد بن العاص حين قدم من الحبشة، فقال: ما هذا الخاتم فى يدك يا عمرو؟ قال هذه حلقة يا رسول الله. قال: فما نقشها؟ قال: محمد رسول الله، فأخذه الرسول منه فتختمه وكان فى يده حتى قبض، ثم فى يد أبى بكر حتى قبض، ثم فى يد عمر حتى قبض، ثم يد عثمان ست سنين، ولذلك بعد المسلمون عن الذهب وتساهلوا فى أمر الفضة. وكانت أباريق الماء، والثريات، والصوانى، والمقالم، وصناديق المصاحف، والشمعدانات،

والمباخر، والخزائن، والسيوف، وكراسى العشاء، من النحاس. وابتكر العرب، زيادة على الأنواع الشائعة فى القرون الوسطى، فن تكفيت المعادن بالذهب والفضة، والتكفيت هو تنزيل سلك من الذهب والفضة فى زخارف محفورة بالسطح النحاسى. وقد اشتهرت الموصل بجانب مصر بهذا النوع من الفن، ومن التحف التى تتميز بهذا الأسلوب مقلمة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وهى من النحاس المكفت بالذهب والفضة باسم الملك منصور محمد، وأخرى زهرية من النحاس المكفت بالفضة عليها اسم الأمير قطز قمر. كما يوجد فى متحف القاهرة شمعدان فى غاية الروعة، من النحاس المكفت بالفضة، عليه اسم صاحبه العراقى محمد بن فتوح الموصلى. ومع استهجان استخدام الآنية الذهبية والفضية وصل الفنان العربى بفنى الخزف والزجاج إلى ذروة لم تستطع حضارة ما الوصول إليها حتى الآن.

هذه الركيزة من العقيدة الإسلامية الحنيفة، والسنة الشريفة، جعلت الفن الشعبى فى المنطقة كلها يرتبط بمنهج موحد، هذا وإن فرضت البيئات بعض الفروق إلا أنها لم تكن جوهرية. كما أنه فى معظم العصور كان فناً موحداً للخاصة والعامة على السواء، وكان الاختلاف فقط فى ناحية المهارة الفنية ودقة الصنعة. وعلى مر عصور

طويلة أصبح فنا قوميا يتصف بسمات، نستطيع القول عنها، إنها تملك روحاً إسلامية، وطابعاً عربياً، وذلك مع احتفاظ كل منطقة بسمات دقيقة تميزها عن باقى المنطقة دون استقلال. هذه السمات تستطيع العين الدقيقة والمجربة تمييزها. ومهما أقررنا هذه السمات، فهناك حقيقة ما زالت تفرض نفسها للآن، ألا وهى أن فنوننا الشعبية بوجه عام وليدة بيئة ثقافية واجتماعية تكاد أن تكون واحدة. وإن كانت هذه البيئة تختلف فى بقاعها المختلفة من ناحية جغرافيتها ومناخها بعض الشىء، إلا أن مشاكلها الاجتماعية والكثير من عاداتها واحدة.

هذه كلها ظاهرة فرضتها حضارات متجاورة ومتعددة منذ أزمنة سحيقة، نمت وازدهرت فى تلك المنطقة، وكان لها على مذاقنا وتفكيرنا الشىء الكثير، ثم أتت العقيدة الإسلامية، هذه العقيدة التى يعتز معتنقوها بها. ووحدت من كل ذلك.. إذ عمل هذا الدين على ربط المنطقة فكرياً، حتى أصبح من العسير أحيانا التمييز بين ما يصنع فى مصر أو ما يصنع فى أرض الشام أو العراق.

الفصل الحادى عشر

أشياء نعيش بها

أشياء وأشكال نحيا بها تثقلنا، ونرتاح لها دون قرائنها من البلدان الأخرى، تدفعنا إلى الفرح أو إلى الحزن دون أن ندرى مبررات لها وأسباب.. وقد نتقبلها تقبل الرجل البسيط دون إدراك كنهها.

.. ونضطر إلى الحياة فى مدينة كبيرة كالقاهرة، وسط صخب وضجيج المواصلات وتزاحم السكان. ينشغل بالنا بحاجة ملحة إلى كسب العيش، وتخنقنا الارتباطات والمواعيد، ونقع فريسة للنسيان. وإن رأينا رسماً أو تمثالاً شعبياً يلتبس علينا الأمر، ونتساءل متى رأيناه قبل ذلك؟ وهل هو يذكرنا بصورة أو بشخص، كل شيء يختلط.

وفى حجرة هادئة فى المتحف الإسلامى ترى وجهاً مرسوماً على شقفة صغيرة، من إناء خزفي. وتظل تتساءل بماذا يذكرك هذا الوجه؟ وكيف تعلل ارتباطك به؟ لو كان الوجه صورة شخصية من روائع الفن لهان الأمر، فلا بد أن تكون قد رأيته من قبل فى نسخة

مطبوعة أو كتاب.. ولكنها قطعة من إناء فاطمى مهشم، لم تحظ من قبل باهتمام أحد، كذلك لا يتسم الوجه المرسوم بجمال خاص أو جاذبية معينة، ورغم هذا تحس إزاءه بألفة خاصة رغم أنك لم تره من قبل، ولم تر ملامحه منطبقة على وجه آدمى تعرفه. فكيف إذن تجد حلاً لتلك الحيرة؟ وتمضى الأيام وفجأة فى تجوالك بأزقة قديمة، تصحو ذاكرتك عندما تصل إلى دكان إسكافى فى خان الخليلى بالقاهرة أو بجانب المستنصرية فى بغداد عند منعطف الطريق. أجل إن هذا الوجه الذى قد تراه مرسوماً فى المتحف، يذكرك به صاحب دكان متدين يطلق لحيته. كيف استطاعت هذه البلاد، التى وقعت فريسة غزوات عديدة، من أجناس مختلفة، أن تحتفظ بملامح الأسلاف من أبنائها على مر العصور؟

وتمضى الأيام وعلى حائط فى قرية ترى رسماً شعبياً، يمثل الاحتفال بعودة حاج من الأقطار الحجازية. وضمن هذا الرسم تميز نفس ملامح شخصية الشيخ الملتحى الإسكافى بائع البلغ، وهو نفس الوجه الذى رأيته على قطعة الخزف بالمتحف الإسلامى. الجزء الأعلى على الأذرع والأكتاف لها نسبة غير طبيعية، والجزء الأسفل لا تنطبق عليه الناحية التشريحية السليمة.. ويقع الرأس فى تجويف الخط المتموج للأكتاف، وعلى الرأس نفس القلنسوة المدببة قليلاً «الطاقية»،

أما أسفل الوجه فشارب يتصل بلحية مدببة، ولا يظهر أى أثر للفم، ويمثل الأنف الذى يسيطر على الوجه خطان متوازيان، مرسومان بقوة، كذلك نجد الحاجبين مرسومين بنفس القوة كقوسين يتجهان إلى أسفل. وقد بالغ الفنان فى حجم العينين كى يتم بهما ذلك الوجه الغريب فى تعبيره. ولحجمهما الكبير تظهر العينان كأنهما ينظران فى اتجاه ما.. ولكن بالملاحظة الدقيقة تكشف أنهما يعطيان مسحة من تفكير وتأمل داخلى عميق بدلا من نظرة واقعية. تظل تتأمل الرسم بإعجاب ودهشة.. لماذا تحبه؟ وفجأة يثب إلى مخيلتك حامل السفيرة عزيزة المتجول ببوقه وزعيقه (وا.. ده عندك يا سيدى.. الشيخ أحمد يا سيدى حافظ كلام الله وحارس الحرمين..) كان فناننا الشعبى لديه تصميمات مستقرة لأنماط بشرية مختلفة مثل الفارس والصياد ورجل الدين ورجل الحكمة والفكر. وكتقليد متوارث فى الفن الشعبى كان يرسمهم ممسكين بسلاح أو آلة أو شىء ينم على شخصيتهم. وإن أراد تعريفنا أكثر بالشخصية، أضاف بواسطة الكتابة على التصميم كافة الرتب والألقاب. وهكذا يتابعنا نمط شعبى، تارة تراه على قطعة خزف فى متحف، وأخرى تراه على حائط من رسم فنان شعبى حديث، وأخرى تتأمله كنموذج يحركه حامل السفيرة عزيزة، وكل ذلك يتجسد أمامك فجأة مع وجه ملتحٍ

تلمحه يصلِّح النعال، ليدلل على قوة التعبير عند الفنان الشعبى الإسلامى رغم عدم تمكنه من صنعة رسم الأشخاص.

وفى الصباح تقف بجانبك فتاة تحتسى قهوتها، فتاة تتفجر أنوثة ذات مذاق حريف حاد.. تتأملها فتشيح بوجهها، فتنظر فاحصاً الوجه من الجانب: الخط الخارجى للوجه ينساب متعرجاً بليونة. تجده عند الجبهة يبدو كأنه مستقيماً تماما لكنه فى الواقع يتقوس قليلاً إلى الداخل. ويقل تقوسه فى اتجاهه إلى بداية الأنف.. ثم يزداد اندفاع هذا الخط إلى الخارج ليحدد لنا أنفا بارزا دقيقا ذا طاقتين مفتوحتين. ثم يستقيم الخط ثانية بحساسية غريبة فى المسافة الواقعة بين الأنف والشفة العليا، ويعرض ليحدد معالم الشفتين البارزتين بعض الشىء، والمكونة لفم صغير ممتلىء، تتلاشى حدوده تقريبا عند الركنين وأخيراً يحيط ذلك الوجه شعر صفف بنفس التصفيف الهيلينيكى الصميم الذى يفرق الشعر فى منتصف الرأس ثم يجمعه ويعقده فى مؤخرة الرأس. إنها نفس التصفيفة التى وجدناها فى كل تماثيل عصر الحكم اليونانى للمنطقة. ولا شىء يفرق ملامح هذا الوجه بحسه الأنثوى أبداً عن وشم على صدر جزار يحب أو رسم فى مؤخرة عربة بائع حلوى، إلا السذاجة فى التعبير التى يتناول بها الفنان الشعبى أداءه.

وأخرى تراها تتثنى وتتبختر ملتفة فى ملاءتها، تنسى ضيق

وقتك، وتتبعها، إنها شىء يختلف كلية عن قريناتها من المنطقة العربية، التى تسير الواحدة منهن متعثرة فى عباءة كأنها الخيمة، أقصد ذلك التقليد الذى يرجع إلى عقيدة حامورابى إذ أن الحرة يجب ألا تسير سافرة.

من أين أتت إذن بنت البلد المصرية بهذه الطريقة فى السير؟ الدلال ممتزجا مع ثقة بالنفس، فهى تشعر بعيون المعجبين التى تحوطها. تسقط الملاءة من على رأسها إلى كتفيها العاريتين، وتتهدل على جسدها المتناسق، فتلم طرفها بسرعة ورشاقة لتثبتها تحت كتفها، واذا بها تحملك بعيداً بعيداً الى الاسكندرية فى الثلاثة قرون قبل وبعد الميلاد. حينما كانت المرأة المصرية تحمل كل المقومات الحضارية التى تضاهى الباريسية الآن.. فتيات الاسكندرية وغوانيها وراقصاتها جزء من الحضارة الجريكو رومانية. وكان على نساء العالم القديم أن يتبعن نساء الاسكندرية فى كل شىء. وفى متحف الاسكندرية أرفق عليها صفوف لا تنتهى من تلك التماثيل الشعبية التى تسمى «بالتناجرة» لفتيات وراقصات الاسكندرية فى ذلك الوقت وكلهن كتلك الفتاة التى تتبعتها إلى بائع اللبان ذات صباح. أجل الملاءة اللف فى بدايتها كانت التوجا الرومانية، ترفعها غانيات الإسكندرية متسكعات حول معبد أفروديت، جيئة وذهابا على رصيف البحر، لتحجب عنهن الشمس أو يخطرن بها دلالا. »

الفصل الثانى عشر

حبات متشابهة فى خيط واحد

ومع حـائط مـتـهـدم، وجـزء من إناء، وثنيـة ثوب، وحـزن رجل، وابتسامة فتاة تتنفس الذكريات. يشدنا خيط رفيع إلى جذور عميقة لا نستطيع منها فكاكا.. لكن أكل ما حولنا مصرى يحمل أصولاً مصرية، أو عراقياً ذا أصول عراقية صرفة؟ فمثلا بائع الطبل يضرب إيقاعا على طبلته وتلتف حوله الصبية.. ومن أين أتت الطبلة؟ إننا كما أعطينا لحضارات المنطقة حولنا أعطتنا هى بدورها الكثير. فمثلاً وكما قلت مسبقاً: تمكنت حضارات بين النهرين ومنطقة بارثيا من السيطرة على صناعة الفخار، مثل مصر، ومن ثم سيطرت على أشكاله وطورتها منذ فجر التاريخ. فلا غرابة أن تصلنا من هناك – منذ قديم الزمن – أنماط تلتصق بنا، وتسد احتياجاتنا، وتمكث كجزء من تراثنا الشعبى. والطبلة بشكلها الراهن، أتت إلينا من الشمال من بلاد الحيثيين. لا ندرى كيف ومتى وصلت إلينا؟ هل أتت بها غانية تهز ساقيها العاجيتين على حمار يتبعها نخاس؟ لكن بين مقتنيات متحف تركيا توجد طبلة من الفخار لها نفس الشكل

والحجم، وجدت فى حفائر الأناضول، يرجع تاريخها إلى ألفى سنة قبل الميلاد. وفى عصر متأخر بعد ذلك وجدت نفس الطبلة فى حفائر فلسطين وذلك قبل أن نستخدمها نحن بمراحل طويلة.

وقد لا ندهش إن لاحظنا سمات جريكو رومانية، ما زالت تحملها بعض أوانينا الفخارية المستخدمة فى جلب المياه أو الشرب. . ولكن تفاجئنا الدهشة حين نكتشف نظائر لمعظم أوانينا هذه فى المتحف العراقى: فالبلاص بحجمه وشكله يرقد ساكنا فى متحف بغداد، كانوا يطلقون عليه «جب الماء»، وهو مزخرف بالنقوش البارزة وعليه كتابة ناتئة:

أنا للماء فى شفا ورواء للوارد الظمآن
نلت هذا عند الكرام بصبرى يوم ألقيت فى لظى النيران

ويرجع هذا الحب إلى العصر الإسلامى. أما الأبريق الشعبى بنفس نسبه فيرجع إلى دور جمده أو أواخر الألف الرابع قبل الميلاد وهو موجود كذلك بمتحف بغداد. أما قلتنا المنتفخة فهى تنتصب فى نفس المتحف كذلك، وترجع إلى الدور البارثى فى وقت الرومان. إن هذه المطابقة فى الحجم والنسب، تجعلنا نستبعد تشابهها أتى بالصدفة. لكن كيف ومتى أتت إلينا هذه الآنية التى يفصل كل واحدة منها عن الأخرى آلاف السنين؟ حتى موقدنا الفخارى له نظير هناك،

إناء فخارى لحمل النذور والجمر المقدس من كبش مستدير القاعدة، مقصور الوسط مزين بنقوش محددة هندسية ويرجع إلى عهد السلالات. وشباك القلة الذى يستثيرنا بدقة زخارف ثقوبه يمكن رد نسبه إلى أقداح الجعة ذات المصفاة التى وجدت فى حفائر فلسطين وترجع إلى ألفى سنة قبل الميلاد. وإن رأينا حصيرة الصلاة الصغيرة فسنكتشف بسرعة أنها ليست سوى امتداد لسجاجيد الصلاة التركية والإيرانية العتيقة، حاول الفنان الشعبى أن ينقلها بتقاليدها المتوارثة، إلى العامة من الناس: المحراب وقد تدلت من وسطه مشكاة، أو يحل محل المشكاة أبريق أو ثريا من الزهور، أو حمامتان أو ديك.

والقباقيب الخشبية المصنوعة من الخشب والتى كانت متقنة الصنعة أكثر من الآن وغنية بالزخارف.. ترجع إلى العهد المملوكى، وقد استخدمتها جوارى شجرة الدر تضرب بها زوجها حتى مات.

الحقيقة أن فنوننا الشعبية بالمنطقة ترتبط مع بعضها كأنما يمسكها خيط واحد، إنها أحجار من نفس النوع قد تختلف فى اللون قليلا ولكن الباحث سيجد بها العديد من ألوان التشابه والتماثل.

الفصل الثالث عشر

ارتباط الجزء بالكلّ

كيف نستطيع أن نرقى بفنوننا الشعبية إذا لم نحاول فهمها أو تتبع سيرها وتطورها؟ وعلينا أن نعترف أن سكان المنطقة قد تمكنت فيهم عقدة الخواجة.. انهم يريدون أن يكون كل شيء مستوردا.. يحتفظون ويستعملون نظائر من أوربا لمصنوعاتنا وأدواتنا الشعبية، كنوع من المباهاة والادعاء والتقليد. وقانون العرض والطلب يفرض نفسه دائما، وفي كل زمن. في البدء، حتى آخر القرن الماضي كانت مثل هذه الصناعات والحرف يحتاجها الشعب في حياته اليومية. في ذلك العهد كان الحرفي يشعر بأهميته وكيانه وشخصيته كفنان. يجهر بتلك العبارة التي تناقلها الابن عن الأب عن الجد، منذ الحكم التركي.. «اجعل شغلتك فخرة ولو سخرة». ثم مضى كذلك، حتى ذلك الوقت، الذي اقتصر فيه الأساتذة من صناعنا الهرمين، على صنع مثل هذه الأشياء والأدوات، للسياح من البرجوازية الأوروبية. كانوا حينذاك يجدون دائما الشاري الذي يتذوق ويقدر ويدفع، لكن مثل هذا الزمن ولى، واضطر الحرفي العربي الآن لصنع تقليد زائف

ورخيص وقمىء لمصنوعات توارثها عن أجداده، حتى يتمكن من بيعها لأفواج السياح من الشباب والعمال، الذين يأتون لزيارتنا، أياما محدودة، بالنذر اليسير من المال. يأخذونها معهم كنوع من الذكرى.

ونحن الآن إن كنا لا نستطيع المحافظة على تلك الصناعات كما كانت عليه، نريد لها تقويما حتى تساير العصر، والخامات الدخيلة عليها كالبلاستيك. هل نستطيع أن نضمن بقاء لها، كما كانت عليه فى الماضى؟.. كيف يتأتى هذا؟ ونحن لم نبدأ فى أن نقيم لها مسحا دراسيا شاملا، سيان كان بيئيا أو تاريخيا أو فنيا؟.. وتتفاقم المشكلة وتبدو كل خطة توضع كأنها حلم. وإذ بعديد من النقاط لا نجد لها أسساً علمية سليمة، أو بالأحرى دراسة نظرية معمقة. فالهدف كما نلمسه، من أى خطة نتوق إلى تحقيقها، يجب أن يكون الوحدة المتكاملة فى نظرتنا لفنوننا، والارتباط الوثيق بواقعنا، فالوضع الراهن به الكثير من القصور. أنتباكى على شذرات قليلة من فنوننا، ومعاول الهدم تعمل بجد واجتهاد للقضاء على جذور تفكيرنا، وتراثنا الشرقى، والقومى؟.. إننا ندعها وحدها فى صراع مع الزمن، فتبدو الأماكن والآثار التاريخية ذات القيمة الفنية والحضارية ككم مهمل، أو أطلال لا يبكى عليها أحد. فلننظر إلى

جدران مسجد الناصر أيوب .. وغيره وغيره سنراها تاكلت من الإهمال، وتأذت من العفن والقذارة.

إن المشكلة تلتصق ببعضها، التصاق الجزء بالكل، ولا يمكن تجزئتها بحال من الأحوال، المشكلة أصلا ترتبط بوظيفة الفن والفكر عامة وهى: كيف يستطيع الشعب أن يحس وجوده وشخصيته وكيانه أولا.. لذا ينبغى أن نحدد طبيعة عقليتنا وتكويننا النفسانى، حتى نحدد الزاوية التى نتناول منها البداية. وأى دراسة نقوم بها يجب أن يكون الهدف منها أولاً وأخيراً ثراء لأصالتنا كعرب وكشرقيين، فنحن سكان منطقة واحدة، ما زالت فنوننا الشعبية مرتبطة ببعضها وتخضع لعقائد مشتركة. فيجب أن نتناول المشكلة بعقلية موحدة، لا بعقلية إقليمية عنصرية، ولا بعقلية غربية مستوردة، ولا ضرر من الاستفادة بكل شىء، دون أن نفقد أصالتنا. لماذا لا نفعل مثلما حدث لأجدادنا فى العهد الإسلامى المبكر حين استفادوا من التراث العريض للفنون الأخرى السابقة لهم والمصاهرة لهم، واستفادوا حتى من فنون الدول المناوئة لهم، كالدولة البيزنطية والدولة الساسانية. ولم يكن ما أنتجوه تقليداً بل خلقاً يبرز أصالة ويؤكدهم ويطورهم، وفى نفس الوقت يسير فى الاتجاه الحضارى الذى سار فيه العصر كله، مع الاحتفاظ بخصائص الفكر الإسلامى ومميزاته.

كيف يتأتى لنا خلق جيل من الحرفيين، والفنانين، والمثقفين، الذين يفكرون تفكيرا عربيا، شرقيا صميما، وفي الوقت ذاته متطورا مع اندفاعة القرن العشرين؟؟ إن وجد هذا الجيل سنجد بينهم من يمكنه الإتيان بالأصالة والمحافظة على التراث.. إذن يجب أن نكفل لهم دراسة للفنون من زاوية الاستفادة منها لا بعقلية إقليمية - بل بعقلية شرقية أصيلة، حتى نضمن لهم حرية الحركة خلال الثقافة بوجه عام، دون ارتباط مفتعل بتيارنا الحضارى المنصرم، ولا بالتيار الغربى المعاصر. إن الارتباط الوحيد السليم هو ارتباط الإنسان بالبيئة، وهذا وحده الذى ينشىء طابعاً معاصراً لفنوننا الشعبية الحديثة دون إملاء.

ودراسة الفنون الشعبية - أمر هام وطبيعى، لكى نقيم لها وزنا ونتتبع جذورها ومسارها، ولكن ليس لنا أن نفرض سلطتنا على الفنان الشعبى، وأن نفرض عليه قيماً فنية معينة، وفق مقاييسنا التى قد لا يحسها، لأننا نرتكب بهذا خطأ مدمراً.. وحسبه أننا فرضنا عليه مجتمعاً برجوازياً بكل زيفه، وخنقناه بمقاييس متعددة عن الخطأ والصواب؟ لماذا لا ندعه يغنى لنفسه ويصنع فنه كما يريد.

كذلك ترتبط مشكلة الفنون الشعبية أولاً وأخيراً بموقف الإنسان البسيط، كيف يبدأ ناظراً إلى فنه الشعبى بنظرة أخرى. يستخدمه

ويتذوقه، ويقيمه أكثر من غيره، ولن يتأتى هذا إلا إذا قدم له الشيء الذي يستحق اهتمامه ويفي بالغرض، وأن تضرب له الطبقة الخاصة المثال الذي يحتذى به.

وللمشكلة زاوية أخرى، وكي نوضحها للقارىء نضرب مثلا، إن لدينا كليات للهندسة، ولكن هل لدينا عمارة قومية في مصر أو بغداد أو دمشق؟ لا.. ذلك لأنه ينقصنا الآن المجتمع المعماري الذي كان في الماضي: أي الحرفيين الذين يتبعون المهندس الإنشائي.

المهندس الآن أصبح مفصولاً عن مساعدة الحرفي العجوز، ذي الخبرة الطويلة، والأخير مفصول عن كبير العمال، كل في واد وكل منهم له تفكيره وطبقته ومدركاته. تنقصهم المثالية الواحدة التي تجمعهم وتلم شملهم. ما ينقصنا هو المجتمع الحرفي الفني، أي ما يربط المهندس والاسطوات والمعاونين والصبية في صعيد واحد..

مناقشاتهم.. احتكاكاتهم.. إحساسهم بأن الواقع يؤكد أن المجتمع في حاجة ماسة إلى ما يصنعون. ولننظر إلى ما حققته تجربة قرية أخميم في الصعيد، تلك التجربة التي قامت بها بعض الراهبات، كذلك تجربة الحرانية بالجيزة التي تبناها رمسيس ويصا، لقد تطورت صناعة النسيج الشعبي هناك بزخارفه وألوانه وجودة خاماته، بعد أن شعر الفنان الشعبي بحاجة الآخرين له، وتنافسهم

على إنتاجه، ومطالبة الأسواق العالمية له. وكان أن وجد مجتمع حرفي مثالي، وهذا هو ما ندعو إليه. وعلينا أن نذكر أن الكثير من بيوت الصناعات الراقية في أوروبا لا يزال يحافظ على تقاليده المتوارثة منذ قرون.

نرجع ببساطة إلى المشكلة.. فإن شاهدنا فتياتنا، يركلن، ويرقصن، ويدبدبن على خشبة المسرح باسم الفن الشعبي، إن شاهدناهن هكذا نبتسم في مرارة متسائلين من أين أتين بهذا المفهوم؟ ومن أية بلد استوردنا تلك الرقصات؟ فأبسط شيء، أن كثيراً من الشعوب الشرقية التي يتحدد بناء نسائها الفسيولوجي، بقصر سيقانهن وقرب أردافهن من الأرض، انحصرت رقصاتهن على مر التاريخ، بأن تثبت الراقصة قدميها بالأرض وتقتصر على تحريك أردافها، وخصرها ورأسها وساعديها بكفيها. إنه تعبير المرأة المقتنعة بدلالها المتمكنة من أنوثتها ورقصتها.. إنه شيء يساير موسيقانا بتقاسيمها وتجويداتها وتنويعاتها التي لا تنتهي. وهل استوفينا كل حاجتنا من الخبراء؟ في مجالات الصناعة كلها .. ولم يعد أمامنا إلا فنوننا الشعبية، فنأتي بخبراء الرقص الشعبي لها من أوروبا؟ إن الفن يختلف عن العلم والصناعة، ففي مجال العلم والصناعة يمكن الاستفادة بتجربة الآخرين والتكملة عليها، أما

بالنسبة للفن، فإن ذلك غير منطقى أو مقبول، لأن التجربة فى الفن ترتبط بالعامل الذاتى وبجذور أعمق مما يتصور البعض. أنأتى بخبير في الرقص الشعبى تواً من المطار إلى خشبة المسرح، وهو لا يستطيع التمييز بين الخيارة والقتاية؟ ولم تزكم أنفه رائحة طبيخنا ومرقنا وهو طفل؟ ولننظر مثلا إلى رقصة كالتحطيب فى مصر كيف يبدأ الراقص محيياً خصمه.. بلف الحلقة وعصاه إلى أسفل محييا الجمهور.. ثم يبدأ مداعباً، يستكشف خصمه ومواطن الضعف فيه.. أما تلك الضراوة والبدائية فى التعبير، من ركل ورقص ووثب، نراها على خشبة مسارحنا وندَّعى أنها رقصة التحطيب، فهى شىء يتنافى مع طبيعتنا السمحة، وحضارتنا العميقة. هذا الركل لم نره فى موالدنا واحتفالاتنا ونحن صغار، كما أننا لن نشاهده مرسوماً على مقابر أجدادنا ونحن كبار.. نأتى بخبير فى الرقص الشعبى نحن الذين وجد لدينا أول تمثال لراقصة فى العالم؟. بل كنا أول من حدد معايير ثابتة للموسيقى والغناء. ولم يفتنا شىء.. حتى طرقعة الأصابع التى تحدثها الراقصة الشرقية وهى ترقص نجدها ضمن احتفال دينى على حائط بنمرود.

وإن رأينا فى معرض، أوانى خزفية بلا وظيفة ودون أن يحدد شكلها استخدام ما ولا يرتبط حجمها بحجم وتكوين يدنا، وقد طلاها

صانعها بأكسيد استورده من فرنسا وإنجلترا، فلنا أن نتساءل ثائرين لماذا؟ ولأى غرض يحدث هذا؟ ففى حدود معينة وفى ظل قيود لأنماط تكاد أن تكون ثابتة، استطاع قديما الخزاف العراقى أو المصرى أن يحقق الكثير على مر التاريخ، بل نرى رسومه قد اكتسبت تنغيما وتنويعا لونيا لا حصر له، وهو الذى حصرت البيئة ألوانه بين ثلاثة فقط، تنتج عن خلط أكسيد الحديد بالكوبلت.

خبراء من الأجانب شىء جميل ومعونتهم شىء أجمل.. لكن لا بد أن نوقف ذلك المريض المسجى على ساقيه، وأن نرجع أعضاءه لتعمل ثانية، وتؤدى وظائفها. وإن كنا الآن لا نملك فروعا تونع وتنمو فيجب أن نؤمن بعمق جذورها ولا نتسرع بإحضار فرع جديد لتطعيم ذلك الساق التى كادت أن تيبس. على الأقل نتروى بتؤدة فى معالجة المشكلة.. أين وكيف نربط ذلك الفرع؟ وما هى نوعيته؟ وكيف نلصقه؟ وأفضل أن نبدأ بحذر متلمسين موطىء قدمنا دون خجل من بداية بسيطة.

يقولون إن الفنون هى السلاح المعنوى للشعوب، وكى نستطيع أن نوقظ أمة، يجب أن نحيى فنونها الشعبية. هذا كلام لا جدال فيه.. لكن الأمر ليس بالسهولة كما نتصور، فلا يمكن لفنان من طبقة غير الطبقات الشعبية أن يخلق فنا شعبيا. وفى الوقت ذاته، إن فرض

تعاليم معينة على الفنانين الشعبيين يلقى بهم حتماً إلى الافتعال.

اذن هل يتوقف حل المشكلة، على احتضان وتنمية الدولة للفنون الشعبية؟ وإعطاء المعونة المادية «للاسطوات» كى ينتجوا ويدرسوا فى نفس بيئتهم، مطورين المواد الاقليمية؟ وأن يوكل إلى بعض الفنانين أو شبه المثقفين مسئولية الإشراف عليهم دون تدخل فى روح ابداعهم؟ مثل هذا الحل لجأت إليه بعض بلاد الكتلة الشرقية لأهمية الفنون الشعبية. وكانت النتيجة ان تجمدت هذه الفنون وفقدت غنى إيقاعها. والإيقاع للعمل الفنى ضرورى لارتباطه بالانفعال الجمالى الخالص. فمثل هذا الحل هو افتعال يخفى وراءه مشكلة أهم من ذلك بكثير، مشكلة ترتبط أصلا بالإنسان البسيط نفسه، ألا وهى: كيف نستطيع أن نرتفع بمستواه حتى يشعر أنه يملك حياته كما يملك حريته ومصيره؟ فيعمل ويبدع، ويسطر فنه وغده.

كذلك من العبث أن يضيع الفنان الواعى المثقف وقته لينقل فنا شعبيا، لأنه مع استحالة قيامه بهذا العمل كما أسلفت، فانه يتخلى عن رسالته ووظيفته الفعلية ألا وهى تطوير قيم مجتمعه وقيادته الفكرية للجماهير، مكتفيا بالبحث عن أشكال جمالية، من الصعب - ولأنه يفتعلها - أن يتقبلها الشعب. وإذا تقبلها دون حماس، يصبح الفن فى هذا الوقت دون وظيفة ما، كفرع من التيارات التجريبية التى

تبحث عن أشكال بلا مضمون انفعالى. إذن فنحن نحمل الأمور أكثر مما يجب، كنوع من الاستعراض، بافتعالنا المشكلة. والإنسان البسيط، ذلك المريض، لو وقف على قدميه، فلن يحتاج إلى آخر يعلمه كيف يبدع فنه، ويسطر غده.

الباب الثانى

الفصل الأول

حنوّ على الحياة ببساطة حسّ

.. إن فكرة الأغلبية الكبرى من الناس عن الفن لا تتعدى الأعمال المتكاملة الكبيرة المحفوظة بالمتاحف - لكننا سنجد أنفسنا الآن، أمام أعمال خلاقة، قد تكون ضئيلة فى حجمها أو قيمتها المادية، أبدعها إنسان بسيط، ليس من فنانى البلاط المحترفين المترفين، عبر بها عن صدق انفعاله إزاء موقف ما، رغم فقره وجهله الفنى بعلاقات الأبعاد والأحجام.

وأحيانا عندما يتقدم الفنان فى السن، يتعلم أن يترك جانب الشكل المجسم ذى الثلاثة أبعاد بتعقيده، ويرى الأشياء مسطحة يحددها إطار خارجى. ينفعل بها كمساحات لونية بسيطة بجانب بعضها أو ينفعل بإنسياب إطارها الخارجى. وهو بهذا يرتد ثانية إلى عالم مدركاته الأولى عن الأشياء، قبل أن تتكون لديه القدرة على الصياغة الفنية لفكرة ما، وتحديد مفهوم لها. نقصد أنه يتعلم كيف يعود إلى عالمه النقى، الذى تشكله مشاعره الأولى، أى أنه يقترب من الطفل والفنان الشعبى. كذلك يتعلم الفنان مع تقدم سنه، أن يقدر

أعمالا لأناس مغمورين، ويتذوق خلجات بسيطة لا يدركها الرجل العادى.

وفى إبداعه للعمل الفنى، يجد الفنان أن اختيار درجات ما من الألوان، أو ضغوط بفرشاه أو قلم أو أداة حادة على أجزاء معينة، التحكم في نوعية العمل ومستواه حتى وإن كانت تبدو بسيطة. بل هى تحدد مدى انفعالنا، ذلك الانفعال الذى يتخطى حدود الإدراك العقلى، وفى الوقت ذاته يعطى العمل الفنى الصدق والحيوية.

فالفن هو السبيل الوحيد لإبراز وترجمة انفعالنا بالوجود حولنا. إن لطمة على الوجه حدث، لكن رد فعل هذه اللطمة، إن استطعنا تحويله الى كلمات أو بقع ألوان، يصبح فنا. إذن فالفن هو محاولة لتتبع عواطفنا وتأكيدها، مع التعبير عنها ونقلها للآخرين. والفنان الشعبى كالطفل يبدو سريعا فى انفعاله وفى تعبيره.

وهو كما أسلفنا – غنى بالتعبير الحر المنطلق، أى ما يطلق عليه فلسفيا Intuition ويقصد بتلك الكلمة تلقائية التعبير عن رد فعل الإنسان تجاه العالم الخارجى. إن الفنان الشعبى يتعامل كالطفل الصغير بانطلاق ولا يضع في حسبانه أية مقاييس لكبح جماح حواسه.

وكما يشعر الطفل سريعا بدفء التعاطف الإنسانى، وحدة

الغضب، والغيرة، فإن الفنان الشعبى يملك القدرة الغريزية السريعة على الاستجابة الحسية: فيستجيب لألوان وأصوات، منها ما يفرحه، ومنها ما يدفعه للبكاء. وتلقائية الحس هنا لها وظيفة أساسية فى تكوين شخصية الإنسان، نلاحظها مع الأطفال الصغار وهم يمتصون الحياة: يستكشفون عالم الأشياء والأحداث والأشخاص، باهتمام وتركيز وحماس، تاركين لحسهم الكلمة الأولى والأخيرة.

إنها الاستجابة العفوية للإنسان البسيط، هى التى نعطى لها هنا الأهمية الكبيرة عند تذوقنا لهذه الأعمال الفنية. ومهما امتلكنا القدرة على التعبير عن الفن وتفهمه وتحليله، فلن نبعد طويلا عن استجابة الرجل البسيط أو الطفل الصغير فى حسنا بالجمال.

وحين يطلعنا الفن على جزء من الحقيقة، فإنه يعبر عن الحقيقة الكاملة المطلقة، طالما أنها انبثقت عن حس تلقائى، وصدق إزاء الحياة والأشكال، وهذا ما ذهب اليه فكر كروتشه، الذى يصر على أننا لو أنكرنا هذا الفرض، لأصبح مستحيلا تطبيق نظريته، لأننا بهذا نحفر هوة عميقة بين حقيقة الحقيقة وإمكانية إدراكنا الشامل لها.

وكل فنان محترف يدرك هذه الهوة جيدا، وهى بالنسبة له مشكلة أساسية. ويخبرنا تولستوى فى مذكراته، كيف أنه جلس لمدة طويلة

محاولا التعبير عن مشاعره ككل، لكن مع طول تفكيره لم يكن فى استطاعته أن يجد الكلمات الملائمة للتدليل عليها. وتبعا لهذا فالمشكلة التى تواجه الفنان دائما، هى كيف يتأتى له أن يتخطى الهوة التى تفصل بين حسه التلقائى، ومفهومه عن الصياغة الفنية التى تحددها مدركاته العقلية. توجد قصة شائعة أن طفلا عبقريا ذهب إلى المدرسة فأفسده التعليم وعندما كبر أصبح رجلا غبيا.

وهنا تكمن عظمة أعمال صغيرة صنعها فنانون مغمورون فى منطقتنا، لاحتوائها على تلقائية الصدق والإخلاص. وكثيرا ما يمتلك الفنان - قبل أن يفسده التعليم - القدرة على أن يرى الأشياء من خلال نفسه، وأن يستقبل بنضارة حسه التأثير الذى يود صياغته.. ثم يفقد كل شىء بعد التعليم الذى قد يؤثر على حسه، وعلى مدركاته الذاتية، ومقاييسه وقدرتها على التحليل. حقيقة قد تصبح لديه مفاهيم عن حقائق الأشياء، لكنه يجبن ويفقد التلقائية فى الاستقبال والارسال ويقال إنك حينما تخبر الطفل باسم طائر ما فالطفل حينئذ يفتقد الطائر الذى تعرف عليه وحده، إذ يصبح بالنسبة له شيئا دلالته الاسم الذى تعلمه.

والحس التلقائى هو فى حد ذاته تعاطف إنسانى مع الوجود نفسه، وحنو على الحياة، وبدونه لا يمكن لعمل فنى أن تكون له قيمة.

وهو ضـــرورى لكل من الفنان والمتلقى، إذ يســتطيع المتلقى كــذلك للإبداع الفنـى أن يزداد معرفة بالحقـيقة، وبالواقع وبالحيـاة، بنفس الشـفافـية والتلقـائية التى أبدع الفنان بها فنه. ويبـدو المتلقى وكـأنه اكتشف نفس الحقيقة التى صاغها الفنان، ومر بطريق الإلهام الذى شـعـر به الفنان. وهكذا كـان ارتبـاط الانســان القـديم فى المنطقـة بالحـيـاة قـويا عن طريق فنونه التـى تزين كل شـىء، وتكتـمل قـيـمـه المعنوية فى حياته.

ومع التطور، أوجد الفن أشكالا جديدة لكنها كانت بنفس المقاييس والمعـايير القـديمة. إن كل ما حـاوله الفن باسـتمـرار هو التمـرد على القوالب التـى تصبح تقليدية، وهو بتمـرده هذا يبدو أقرب مـا يكون من بعض النماذج التى نراها فى جذور الفن الشعبى الضـاربة فى القدم، حينمـا كان الإنسان البسيط يجد متنفسا لتمرده فإن الفن. فكثير من الأشكال التقليدية تصبح بعد كثرة الاستعمال كالعبارات الإنشائيـة التى يسـتخدمـهـا صـبيـة المدارس فى كتـاباتهم مثل «بسـاط سندس أخـضــر، ويطوى الأرض طيـا» تصــبح «اكلشــيـهـات».. وحـذلقـة فى الصنعة تقضـى على حيوية العمل الفنى مـهمـا كان الفنان موهوبا.. والفنان الحـرفى القديم فى المنطقة لم يكن لديه وقت كى يتـحـذلق، إذ كان عليه أن يبدع المئات من النماذج ويزينها لعامة الناس.

وهكذا فإن اكتشاف الفنان لرموز جديدة من خلال نماذج قديمة – مع رفضنا للأسلوب الذى ينقل لرموز دون وعى – هو ببساطة مظهر جديد للصراع الأزلى بين تلقائية الحس، والمفهوم الثابت لطراز أو مدرسة فنية. إنه محاولة للتغلب على ذلك العيب الواضح فى كل الأشكال الفنية الثابتة التى تحاول أن تفرض الجمود. وهنا تبرز أهمية دراسة الفنون الشعبية القديمة بالنسبة للفنان.

وكل رمز لا يمكن له البقاء إلا بمساعدتنا، فنحن نمد له العون ونهبه القدرة على البقاء كما نملك قدرة دفنه والقضاء عليه – إن الرموز القديمة تموت كشىء له تأثير ومدلول، وتبقى فقط كأشكال فنية تملك كمالها من الناحية الجمالية، تبقى منتظرة إحياء جديدا لها بصورة أخرى.

والرموز تذبل وتموت بكثرة استخدامها، كذلك تفقد قوتها التعبيرية وارتباطها العاطفى وقيمتها بالضبط كما تفقد اللغة إيقاعها وانسجام لفظها إن لم تطعم دائما بألفاظ مهجورة أو مندثرة. والحدث الذى نرتبط به ونعيشه، سرعان ما يتحول إلى مجرد اسم فمثلا «بوابة المتولى» التى يعبرها كل يوم الآلاف من الناس، قلة نادرة تعرف أن تسميتها منسوبة إلى من يتولى الحكم، كما أنها كانت نهاية عظمة مصر، اذ علق الأتراك عليها رأس آخر السلاطين

المماليك. نعبر من تحتها، نتطلع إليها، كأننا أمام تكية من تكايا الأتراك.

إن الرمز بما أنه يتخذ شكلا ثابتا، ويبقى عليه شأنه شأن الأساليب والمفاهيم الثابتة فى الفن، يعتبر من ألد أعداء تلقائية الحس. وفى اللحظة التى يعتمد فيها الفنان على مفردات ثابتة يكررها فى أعماله الفنية، فإنه ينهى صراعه من أجل التعبير بصدق عن حسه ومشاعره. إن الجمود فى إطار مفردات ثابتة يملك القدرة على تدمير تلقائية الحس وعذوبة الشعور بالحياة والأشياء، وأكثر تجارب الفنانين وأشدها مرارة، هى محاولتهم القضاء على تلك الهوة التى تفصل بين تلقائية حسهم، وخبراتهم المحفوظة فى الصياغة. ومن السهل على أى فنان محترف وذى خبرة أن ينهى ذلك الصراع، ويتخلص من كل المحاولات المتعبة، وذلك باستخدامه مهاراته المكتسبة وخبراته المختزنة من تجاربه السابقة، أو برجوعه إلى خبرات الأساتذة الكبار السابقين له ليستلهمهم حلولا مشابهة لمثل مشكلته، فصعب عليه أن يقود تجربته الفنية بتلقائية الحس وصدق الفنان الشعبى، إلا إذا كان أستاذا كبيرا كبول كلى وماتيس وغيرهما.

وبناء على هذا فكثيرا ما نقابل رسما أوليا لفنان يملك التلقائية والحرارة، ويختزن كل الصراع الذى نتحدث عنه فنعجب به، فى

الوقت الذى نهمل فيه الصورة الكاملة التى صنعها الفنان عن هذا الرسم لجمودها واعتمادها على مهارة الصياغة فحسب. وقد تجد ذلك ممثلا فى مشهد من عدة أسطر من رواية، أو بيت فى قصيدة، وقد يكون هذا المشهد هو الذى أوحى للكاتب بكل قصته أو هذا البيت هو الذى ارتجله الشاعر فى حالة انفعال ثم نسج بقية القصيدة على منواله. وهذا ما دار حوله ستيفان سبندر فى كتابه «عمل قصيدة».

والنماذج التى سنتناولها بالتحليل، معظمها قد صنعها إنسان بسيط، لكنه قد ملك بحق تلك الفردية المتمردة التى بثت الحياة فى العديد من الأنماط، وهو يكررها ويترك غيره يفعل ذلك بعده. وعندما نقول إن الناس معادن. فعلينا أن نتمثل حقيقة تؤكد ذلك، تبدو فى مجموعة من الثمار محملة على فرع واحد، بدأت نفس البداية ولكنها لا تلبث مع نضجها أن تختلف فى الحجم وفى المذاق. كذلك النفس البشرية مع بداية تحصيلها للمعرفة تبدأ فى تكوين شخصيتها المستقلة التى تختلف من شخص إلى آخر. فتتباين بعد ذلك قدرتها على الموازنة بين القيم التى تحصلها، كما تختلف درجة انفعالاتها العاطفية وردود الأفعال الإنسانية المرتبطة بها. هذه القدرة تختلف من شخص إلى آخر طبقا لمكوناته واختيار الشخصية المتفردة لنوع

التعبير عن موقف الصراع ضد ما يضايقها أو لما ترفضه. مثل هذه المواقف أو الاختيار ليس مبنياً على قيم أخلاقية، بقدر ما هو مبنى على الشعور بالوحدة فى عالم خطر مليء بالشرور والآثام. لذلك قد يتأتى لفنان شعبى دون أن يدرى، وهو فى حالة من الانفعال أن يرتفع بنمط شائع بسيط إلى مستوى فنى عال. وهذه الحالة هى ما يطلق عليها العامة حالة التجلى. أى ما نود قوله ببساطة، هو أننا قد نجد نماذج تتطابق فى الشكل المظهرى مع النماذج التى نحن بصددها، لكنها ليست فى قيمتها الفنية.

ومن الأمانة هنا أن أذكر أن الصورة التى كونتها عن هذا الموضوع لا تعبر فى جملتها عن حقيقة موضوعية، فلا أحد يستطيع الجزم بحقيقة ما، مع مثل هذه الأمور، إنها ببساطة صورة حددت معالمها لتعبر عن وجهة نظر خاصة. وارتبطت هذه الصورة بخبراتى فى ميدان الفن. وليس لدى النية لخلق انسجام ما بين أسطر قد تتعارض، فتارة ابنى كلامى على منطق عقلى بحت، وأخرى أعطى اهتماماً كبيرا للمشاعر والأحاسيس. لكننا نعلم أن الرؤيتين تتكاملان ولا يمكن فصلهما بحال من الأحوال فى مثل هذا التحليل، والفن فى حد ذاته يملك القدرة على جمع المتناقضات لاتصاله المباشر بالعواطف، والأحاسيس، وردود الفعل التلقائية إزاء ما يصدمنا.

ويتضح ذلك فى أبسط مظاهر الفن مثل مجموعة من خطوط محفورة أو بقع ألوان أو جملة موسيقية.

وبالإضافة إلى كل ذلك فإن الفن يملك القدرة على اكتشاف قوتنا كجنس بشرى، من خلال تجارب الفنانين ومعاناتهم فى الفن، فتهون علينا مصائبنا إزاء قدرتهم على تجسيد الألم والمصيبة فى قيم مطلقة تملك كل مأساة الحياة. وبهذا يعطينا الفن شحنات من السعادة تجعل لحياتنا قيمة. هذه الشحنات لا ترتبط بوضعنا الطبقى أو بموقفنا فى الحياة، ولا تتأثر بالرضى، أو الضيق أو بالكفاية أو الجوع. إنها سعادة يمنحها الفن للجميع دون استثناء، فالكمال والجمال يرجعان إلى الحقيقة المطلقة نفسها.. إلى الوجود نفسه. وحتى الآن وعلى مدى التاريخ البشرى الطويل لا يزال انفعالنا بالجمال المطلق هو الذى يمنح الإنسان القدرة الكاملة لإدراك معنى الوجود، وهذا هو رأى جويس كارى الكاتب الأيرلندى فى كتابه «الفن والحقيقة».

ملحمة العدم

إن أخطر ما يخشاه المرء، هو مواجهة حقيقة مرة، ما كان يرغب في حدوثها. يخاف التطلع إليها، ويود لو استطاع أن يحجبها حتى عن نفسه.

ويخدع الكثيرون أنفسهم، ويعيشون في ازدواج، لكن بالنسبة للفنان أو الإنسان المتمرد الحر، فلا مفر من المواجهة: مواجهة ما يخشاه ولا يهم أن يصبح الأمر معركة حياته، فحسبه أن هناك ما يناضل من أجله ويعمل له.

فلا غرابة إذن أن وجدنا الفنان الشعبي، يتهكم من نفسه، ومن حكامه، ومن آلهته. وفي مقابل هذا الموقف، يؤكد حبه الحقيقي للمكان، والمكان هنا هو مصر التي يرغب في أن تومض دائما بضوء السلام. وكأن موقفه يتجدد دوما برفضه لواقعه الذي يتمرد ويتهكم عليه. وهو بهذا الموقف .. وفي ذلك الواقع يعمل على أن تتوهج كلمة (لا) التي تتقلص أمامها قوى الطغيان والقهر مهما طال الزمن، حتى تنتصب هامة ساكن المنطقة ثانية كأن شيئا لم يكن.

الأرض هنا كانت أرض لقاء لم يحققه الإنسان لنفسه لأنه أراد التفوق على ذاته نفسها، وهيهات له أن يقنع أو يرضى: فهى إذن أرض الفكرة التى تلاحق الحاجة، والشعر الذى يلاحق الليل، وذراع الرجل التى تلاحق النهر، وصدى الصوت الذى يلاحق أجواء السماء، كانت الأرض هى الحب والإنسان هو العاشق.. كانت الأرض مصدر الحكمة والإنسان هو الباحث. وكانت العبقرية هى ومضة الضوء التى غطت كلاً من الأرض والإنسان، وهكذا بقى الحب، فى قلب إنسان المنطقة، غضًا كوريقات النبت فى الفجر، تلك الوريقات التى يحافظ عليها ويراقبها الفلاح وهى تجاهد متحدية الطينة السوداء.

وعبر تاريخنا الطويل، لم تكن الأمور دائماً سهلة، فكثيراً ما وجد أمامنا زمن تنتظرنا فيه كلمة حزينة، وضحايا، وردود أفعال شتى.. لكن وجوهنا المأساوية تظل بكل الإصرار محملقة فى انتظار فجر، ومتطلعة فى صمت وتحد إلى كلمة ينبس بها فنان المنطقة بكل كبرياء وبساطة الأرض، دون جمود أو حذلقة أو افتعال.. كلمة تبقى معلقة لتصوغ بأبعادها العميقة والأصيلة كل من يأتى بعد ذلك من أجيال، وتظل مصر هى مصر يذوب فى أتونها كل وجود أجنبى ليصبح جزءاً منها له مقوماتها وخصائصها.

ومع ذلك توجد أوقات شعرنا فيها بالضياع، ووجدنا أنفسنا،

رغما عنا مستكينين – نلامس تراثنا كله – الذى يبدو كقوقعة ضخمة ملقاة على شاطىء التاريخ والأحداث .. قوقعة تنوى وتطن فى داخلها كل التحولات العظيمة التى مررنا بها. ونخشى أن نشعر بضآلة أنفسنا بجانبها .. وكحشرات طفيلية تعلق بها، نتمسك بهذه القوقعة محاولين أن ندفع بها إلى حافة المد والجزر الفكرى.

ويقفز إلى الذهن سؤال هام.. هل قضت علينا كل هذه التحولات والتغيرات المتعددة التى مررنا بها سواء كانت معنوية أو مادية؟.. من تغير فى العقائد واللغات إلى ضغوط وتراكمات اقتصادية واجتماعية ؟؟ هل هذا هو قدرنا بعد أن حملنا العبء الأكبر من تاريخ الإنسانية؟؟ وأعطينا الكثير؟ ألا يكون فى مقدورنا الآن إعطاء شىء؟ ألم يعد فى استطاعتنا فعل شىء؟ أو إضافة شىء جديد؟ هل أفرغنا كل ما نختزن عبر أجيال وأجيال ؟؟ ولأننا الآن دولة فقيرة، لا يمكنها اللحاق بحضارة الآلة .. لم تعد لنا قدرة على العطاء.

وهل يمكن أن يتحول النماء والازدهار الذى استمر كل هذه القرون، يتحول فقط إلى جذور تظهر فى الأفئدة التى حرثها الفقر والألم؟ وتبدو هذه الجذور كحس نشعر به كالرماد الرطب لجرح قديم؟ هل يمكن للماضى الغائص فى القدم أن ينسلخ عنا وأن نتجرد منه؟ هل يمكن له سوى أن يكون قريباً من ملمس حسنًا؟ إن الجرح

لا مفر من أن يندمل .. والأرض المحروثة دائماً تنتظر البذرة الجديدة .. والجذور العميقة لا يمكن اجتثاثها. ومصر دائما كانت منطقة جذب للإنسان كي يعمل ويفكر. وفي أحلك أيامها وهي تحت نير وطأة الضغوط المادية الخارجية المتمثلة في حكم الغريب الأجنبي، كان الشعب يجد لنفسه متنفساً باطنياً في التفوق والسيادة الفكرية والروحية. فكانت الإسكندرية بجلالها تسيطر إبَّان العصور الجريكو رومانية.. وظلت القاهرة في عظمتها مع وجود أمير للمؤمنين أو الخليفة في منطقة إسلامية أخرى .. وحتى في أحلك أوقات انهيارنا ورغم اغتصاب الأتراك للطاقة المبدعة والخلاقة، ونقل الفنانين والصناع المهرة إلى إستامبول لم ينضب معين القاهرة في أن تجود بقيم فنية بزّت ما أعطته استامبول نفسها رغم سيادتها.

وبين ثنايا وبقايا أشياء صغيرة من العاديات، يرى المرء الذكريات تنسكب .. أنين يسمعه فيها، كذلك ضجيج المرح، ويلمس بين نتوءاتها الحزن كما يلمس الفرح. وهو بهذا يرى نفسه والماضي والحاضر، والمستقبل. من ذا الذي يستطيع أن يستشف رؤى المستقبل؟ وأن يرى النبوءة لا مفر من أن تتحقق؟ وما هي اللحظة – من كل الزمن – التي يمكن أن يقال عنها أنها إحياء للبذرة الخالدة التي خلفها نبات عريق تضرب جذوره في أعماق التاريخ، وتمتد فروعه إلى

ضباب المستقبل؟ نبات ينمو سريعاً بنمو الفكرة التى تلاحق تمرد الإنسان؟

ودائماً فى أحلك أوقاتنا العصيبة، ومع البقية الباقية من قدرتنا على التفكير والحس، نكتشف أنه لا يتبقى لنا شىء لمقاومة اليأس سوى حنو الإنسان على أخيه. وعلينا أن نتمسك بهذا الحنو كى نجتاز صحارى من اليأس وأحراشاً من الخوف، بالضبط كما اجتاز أسلافنا الأول الأحراش والصحارى كى يهجعوا بجانب النيل.

وعلى مساحات الزمن الممتدة على بقعة المنطقة، كثيراً ما كان حجم الإنسان يتضاءل أو يكبر مع الأحداث .. يضعف صوته أو يعلو رنينه على الحدث نفسه ليؤكد قدرته على البقاء والخلود. وفقط كان حنو الإنسان هذا على أخيه الإنسان هو الذى يضمن له البقاء والاستمرار .. يحدد كل شىء ويضع حدا للأزمات.

وكذلك ظلت باقية رغبة إنسان المنطقة لتجاوز حدود واقعه الضيق إلى عالم المطلق الرحيب. عاشت، كرغبة ملحة فى أعماقه، تضطرم كشعلة مقدسة تحثه على الإبداع.

وتمر بنا المحنة تلو المحنة.. وبالضبط كقطرة دم من جرح غائر فى قلب الإنسان تسقط هذه النقطة على المساحة الزمنية التى نعيشها .. نحاول أن نتناساها وأن نتخطاها لكنها تظل فى شعورنا

.. ويلح علينا حس بضرورة الارتباط بالآخرين، فهو فقط الذى فى مقدوره أن يشدنا بعضنا إلى البعض، لكى نضمد الجرح العميق. ومثل هذا الإحساس كان أقدم من تراتيل رع. والإنسان الفقير على هذه الأرض فى حنوه وارتباطه بالآخرين، صاغ ملحمة بؤسه من الفن، وأصبح فناناً قبل أن يصبح ثائراً .. وهكذا أصبح الفن على هذه الأرض ملحمة المعدم، لقد قامت الأديان فى هذه المنطقة لتحقيق تضامن الإنسان الفقير .. وكما قلت من قبل علينا أن نواجه أنفسنا وواقعنا، وألا نخشى الحقيقة مهما كانت قسوتها، وأن نتذكر على الدوام أن الفقير ساكن المنطقة باستكانته للفن فى صمت كلما ألمت به ضائقة، أجبرنا خلال مراحل التاريخ على احترامه، إذ كان فى مقدوره رغم رفضه الصامت لأوضاع، أو حكام لا يرضى عنهم، أن يحدد المقاييس الحضارية للمراحل القادمة. فعلينا أن نؤمن به، فهو فقط بصموده وقدرته على الخلق والإبداع يستطيع أن يعيد الابتسامة إلى المنطقة .. ويؤكد أن مثل هذه الحضارة التى استطاعت أن تفرض وجودها بتنوع فروعها وأشكالها أكثر من عشرين قرنا لا يمكن أن يئول مصيرها إلى زوال؟

الفهـــرس

الأمل للطباعة والنشر

قسيمة اشتراك

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

الاسم : ....

العنوان : ....

رقم التليفون : ....

حوالة بريدية رقم : .... باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة بمبلغ :...........

التوقيع :

م	اسم السلسلة	موعد الاصدار	قيمة الاشتراك ٦ أشهر		قيمة الاشتراك سنة كاملة	
١	أصوات أدبية	نصف شهرية	١٢		٢٤	
٢	إبداعات	نصف شهرية	٦		١٢	
٣	كتابات أدبية	شهرية	١٢		٢٤	
٤	آفاق الترجمة	شهرية	١٢		٢٤	
٥	آفاق الكتابة	شهرية	٦		١٢	
٦	الذخائر	شهرية	٣٠		٦٠	
٧	ذاكرة الكتابة	شهرية	١٨		٣٦	
٨	مطبوعات الهيئة	شهرية	١٢		٢٤	
٩	الدراسات الشعبية	شهرية	١٢		٢٤	
١٠	عين صقر	شهرية	٦		١٢	
١١	مجلة الثقافة الجديدة	شهرية	٦		١٢	
١٢	مجلة قطر الندى	نصف شهرية	١٦		٣٢	
١٣	مجلة آفاق المسرح	فصلية	٤		٨	
١٤	آفاق الفن التشكيلي	شهرية	٢٤		٤٨	
١٥	الجوائز	شهرية	٦		١٢	
١٦	آفاق السينما	فصلية	١٨		٣٦	

ضع علامة (✓) أمام السلاسل التى تريد الاشتراك فيها فى المربع الخاص بمدة ستة أشهر أو سنة كاملة

ترسل على عنوان الهيئة العامة : ١٦ أ ش أمين سامى – قصر العينى – القاهرة

ت : ٣٥٦٤٨٤١ – ٣٥٦٤٨٤٢ – فاكس : ٣٥٦٤٢٠٢

الرقم البريدى : ١١٥٦٢

كتابات في الفن الشعبي

« يعتبر حسن سليمان واحداً من المهتمين بالفن الشعبي من زاوية القيمة التشكيلية التي يحملها هذا الفن ويمثل مرحلة جادة وجديدة في رؤية التراث الفني للشعب المصري، مستكملاً ميراث من سبقوه ومكملاً عليه . و كتابات في الفن الشعبي أحد إسهامات مؤلفه الكثيرة في المداد الأدبي والنقدي والتشكيلي التي يمنحها للوسط الثقافي المصري، وهو بكتابه هذا يقدم دليلاً ناجعاً لدور المثقف الحقيقي في فهم مجتمعه والإخلاص لقيمه الأصيلة. نرجو أن يحوز الكتاب ما نأمله من إعجاب يستحقه »

الأمل للطباعة والنشر

